DATE DUE

Neue

Musikalische Charakterbilder

von

Otto Gumprecht.

15

Leipzig

Verlag von H. Haessel.

1876.

Inhalt.

Die Frauen in der Musik.

Zu keiner Zeit ist so ungestüm wie in der unsrigen an den Schranken gerüttelt, mit denen Natur und Sitte den Lebenskreis der Frauen umgeben. Immer enger wird ihnen ihr bisher vorzugsweise von dem Hause und der Familie umgrenzter Beruf, immer häufiger und lauter von ihnen und ihren Anwälten die gleichberechtigte Theilnahme an der Arbeit und dem Erwerbe der Männer gefordert. Gewann zuerst auf transatlantischem Boden, dem stets bereiten Versuchsfelde für sociale Neuerungen, diese ganze Bewegung handgreifliche Gestalt und weitere Verbreitung, so ist sie doch auch bei uns schon längst von einem bloßen Meinungsstreite zum thatsächlichen Kampfe gegen die überlieferten Grundlagen der Gesellschaft fortgeschritten. In den mannigfachsten Arten der Thätigkeit, rein gewerblichen, künstlerischen, sogar überwiegend wissenschaftlichen, — man denke z. B. nur an die von einigen Universitäten creirten weiblichen Doctoren der Medizin, — glaubt sich das schöne Ge-

schlecht zu erfolgreichem Wetteifer mit dem starken ausgerüstet. Sein Begehren nach freier Berufswahl, nach unverkümmertem Rechte auf Arbeit erklärt sich aber keineswegs allein aus der zunehmenden Ehelosigkeit, wie solche stets eine hoch hinauf getriebene Cultur mit sich bringt; nur ein Theil der großen socialen Frage, hat dieses Verlangen vielmehr seine tiefsten Wurzeln in dem demokratischen Zuge der Gegenwart, der allen ihren Bestrebungen als eine durch unsere gesammte bisherige Entwickelung nothwendig bedingte Eigenthümlichkeit zu Grunde liegt. Nicht im ruhigen Genusse der Freiheit, sondern in unausgesetztem Ringen nach Licht und Luft ist die moderne Gesellschaft erwachsen. Zu lange hat man der Menschheit ihre Trennung in Hammer und Amboß, in Unterdrücker und Unterdrückte, als unverbrüchliches Naturgesetz verkündet; zu oft mußten wir gewahren, daß die mit ihrer Unfehlbarkeit sich brüstende Autorität nur hinfällige Convenienz gewesen, um nicht an jeder, den einzelnen Willen einengenden Schranke allmählich irre zu werden und ihr, als blos äußerlicher Satzung, das Recht der uns eingeborenen vernünftigen Selbstbestimmung entgegenzustellen. Wenn demgemäß in unseren Tagen das weibliche Geschlecht sich rührt, wenn es in dem gemeinsamen Kampfe um's Dasein volle Waffengenossenschaft mit dem männlichen fordert, so bieten vielleicht die folgenden Betrachtungen zu-

gleich einige, über das rein Aesthetische hinaus reichende Gesichtspunkte. Ist es doch hier die Aufgabe, die Leistungsfähigkeit der Frauen an einem Stoffe zu prüfen, der sie keineswegs erst seit heute und gestern zu emsiger Bethätigung herbeigelockt und, wie man zunächst meinen sollte, ganz dazu angethan erscheint, ihrem Vermögen den weitesten und angemessensten Spielraum zu gewähren.

Stets hat man behauptet, daß von allen Künsten vorzugsweise die Musik die Sprache des Herzens rede, daß sie nichts Anderes sei, als die in Sang und Klang sich verkörpernde, vermöge dieses ihres ätherischen Leibes zu schöner Gegenständlichkeit verdichtete und geläuterte Empfindung. Ein inniges, auf's mannigfachste bewegtes Gefühlsleben pflegt nun aber zu den charakteristischen Seiten der weiblichen Natur gezählt zu werden, und man könnte darin eine besonders günstige Vorbedingung für den Beruf zur tondichterischen Production erblicken. Ich will mich nicht in die psychologische Frage vertiefen, ob in der That das Gemüth der Frauen reichere Schätze berge, als das der Männer, oder ob es nur eines leichteren Anstoßes bedürfe, um in regsame, nach Außen drängende Mitleidenschaft zu gerathen. Ungleich mehr fällt hier der folgende Umstand in's Gewicht. Zwischen der die Seele des Einzelnen füllenden und beherrschenden Empfindung und der künstlerischen Darstellung solchen Inhalts liegt eine un-

endliche Kluft, über die keine Inbrunst des Gefühls, sondern lediglich der starke Flügelschlag der Phantasie hinwegträgt. Müßte man nicht an der Menschheit verzweifeln, wäre echte Frömmigkeit im Leben ebenso selten wie ihre Verklärung im religiösen Kunstwerke? Braucht ferner daran erinnert zu werden, daß von Tausenden, die der Liebe Lust und Leid vollauf erfahren, kaum ein Einziger zugleich den Kuß der Muse empfangen? Was die Gebilde der Kunst so hoch erhebt über allen Reichthum des wirklichen Lebens, die befreiende und erlösende Macht der schönen Form, es entspringt lediglich aus der schöpferischen Phantasie, und gerade diese scheint in noch weit höherem Maße als der ordnende und sichtende Verstand zu den angeborenen Vorrechten des männlichen Geistes zu gehören. Zu ihm hat deshalb seit jeher die künstlerische Production der Frauen in dem Verhältnisse engster Abhängigkeit gestanden. Seine Thaten sind ihr die Vorbilder gewesen, die sie mit hilfebedürftiger Liebe umklammert, und zwar ging dabei ihr Gestaltungsvermögen, sehr vereinzelte Fälle abgerechnet, über die bescheidenen Grenzen des bloßen An- und Nachempfindens nicht hinaus. Befremdlicher Weise ist von jenen Ausnahmen bisher noch keine der Musik zu statten gekommen. Die Literaturgeschichte verzeichnet das emsige Schaffen einzelner Dichterinnen, die es muthig wagen durften, mit der Mehrzahl ihrer männlichen Berufsge-

nossen in die Schranken zu treten. Hoch ehrten die Griechen ihre Sappho, und unter den ersten poetischen Klängen des Mittelalters begegnet uns die Stimme der einsamen Nachtigall von Gandersheim, jener räthselhaften Nonne Hroswitha, in deren Brust der Wohllaut lateinischer Verse so hellen Widerhall geweckt, daß sie zum erstenmale aus dem Geiste und der Anmuth der antiken Komödie Kraft und Anregung zu eigenen Gebilden geschöpft und damit um mehrere Jahrhunderte sämmtlichen späteren Versuchen zuvor gekommen. In der neueren und neuesten Literatur häufen sich die erlauchten Frauennamen. Fast alle Culturvölker haben zu ihnen ihren Beitrag geliefert, ja auf dem Gebiete des modernen französischen Romans sehen wir mit dem vollsten Kranze ein weibliches Haupt geschmückt. Wie sinnig ferner zarte Hände gelegentlich mit Pinsel und Palette umzugehen wissen, hiervon können wir uns auf jeder größeren Gemäldeausstellung überzeugen. Nun hat zwar die Vergangenheit und nicht minder die Gegenwart auch eine ganze Reihe componirender Frauen aufzuweisen, aber so viele ihrer gewesen, schon an Zahl stehen sie doch hinter den Dichterinnen und Malerinnen erheblich zurück und noch weit mehr in Rücksicht auf Werth und Gehalt ihrer Werke. Nur äußerst selten geschah es, daß von diesen insgesammt das eine oder das andere in weitere, nicht durch rein persönliche Gründe antheilvoll gestimmte Kreise gedrungen.

Beinahe bis zu der Zeit, da die Musik eine hervorragendere Stelle unter den modernen Culturmächten einzunehmen begann, reichen die weiblichen Compositionsversuche zurück. Wäre eine erschöpfende Umschau auf dem weiten Friedhofe der Kunstgeschichte der Zweck dieser Zeilen, an einer Menge von Gräbern mit längst vergessenen Frauennamen würde sie uns vorüberführen. Ehedem waren es fast ausschließlich die höchsten Stände bis hinauf zu den fürstlichen Familien, aus denen die componirenden Dilettantinnen hervorgingen. Unter ihnen will ich hier der Kurfürstin Louise Henriette von Brandenburg, gest. 1667, gedenken, weil sie die fromme Sängerin des Chorals: „Jesus, meine Zuversicht," sein soll; ferner der Prinzessin Anna Amalie, einer Schwester Friedrich des Großen, die mit dessen Capellmeister Graun in der Wahl des Textes zu einem ihrer Werke sich begegnete, denn auch sie hat Ramlers „Tod Jesu" in Musik gesetzt. Die sächsische Kurfürstin Marie Antonie, gest. 1782, schrieb zwei Opern; Anna Amalie, Herzogin von Sachsen-Weimar, geb. 1739, mehrere Operetten und Oratorien. Je reichere und üppigere Blüten die Kunst trieb, um so stärker regte sich auch in den Frauen der Drang, zu der Fülle des Tonsegens ihren bescheidenen Theil zu fügen. In jedem musikalischen Lexikon sind Julie Reichardt, Gattin des einst weltberühmten Berliner Capellmeisters, und seine Tochter Louise

als fruchtbare und gewandte Liedercomponistinnen verzeichnet. Dasselbe gilt von Emilie Zumsteeg, einer Tochter des alten treuherzigen Balladen-Componisten. Aus den Briefen Mendelssohns kennt man die innigen musikalischen Beziehungen zwischen ihm und Fanny Hensel, seiner ältesten Schwester. So oft die Umrisse eines neuen Werkes vor seinem Geiste aufstiegen, erhielt sie stets die erste Kunde von dem, was in ihm sang und klang. Bis in's Einzelne berichtete er ihr über Plan und Fortgang seiner Arbeiten; Lob aus ihrem Munde beglückte ihn mehr als jedes andere, ihren kleinen gelegentlichen Bedenken schenkte er die reiflichste Erwägung. Und wie sie alle Freude und Sorge bei seinem Schaffen getheilt, so ist er dem ihrigen auf Schritt und Tritt mit Rath und That zur Seite gewesen. Einige ihrer kleinen zierlichen Gesänge sind in die Werke des Bruders übergegangen; durch eine liebenswürdige Täuschung wollte er ihnen in den Augen des Publikums das Gewicht der eigenen Autorschaft leihen. Gern erfreut man sich noch heutigen Tages an Johanna Kinkels wohlgemuth jubilirender Vogelcantate; bei frohen häuslichen Festen ist sie ein willkommener musikalischer Gast. Der Hand Clara Schumanns verdankt die Klavierliteratur mehrfache Beiträge. Manches sinnige Lied ist uns von Josephine Lang gespendet, deren früh aufknospendes Talent einst Mendelssohn die wärmste Theilnahme abgewann. Auch

auf das Gebiet der Composition hat sich die rastlose Rührigkeit der als Darstellerin so genialen Pauline Viardot erstreckt. Vor einigen Jahren veröffentlichte sie ein Heft Lieder, später las man von der Aufführung einer ihrer Operetten. Selbst bis zu den höchsten, anspruchsvollsten Gattungen instrumentaler Kunst hat sich hin und wieder weibliche Productionslust empor gewagt. Aeltere berliner Musikfreunde erinnern sich wohl noch der Emilie Meyer und ihrer glatten, nach Haydn'schen Mustern geschriebenen Streichquartette und Symphonien. Von allen Componistinnen, deren Bekanntschaft ich gemacht, war die jetzt verstorbene Aline Hundt vielleicht die begabteste. Mehr als irgend eine ihrer Vorgängerinnen beherrschte sie der sehnsüchtige Drang, auf eigenen Füßen zu stehen, nur innerlich Empfundenes und Durchlebtes auszusprechen. Bei der Aufführung ihrer Orchesterwerke schwang sie in Person den Taktstab, gewiß ein gar seltsames Schauspiel. Unter den Novitäten des Musikhandels stoßen wir Jahr aus Jahr ein auf eine Anzahl theils offen eingestandener, theils durch angenommene Autornamen maskirter Frauenarbeiten. Unendlich gering erscheint jedoch der Reingewinn, der aus allem weiblichen Dichten und Trachten, unsere musikalische Habe zu mehren, sich bisher ergeben. Man darf getrost behaupten, daß unsere componirenden Damen auch nicht den mindesten Einfluß auf die Art und den Fortgang der

künstlerischen Entwickelung geübt, daß selbst die besten von ihnen nur Mittelgut darzubieten vermocht, und die spärliche Ausbeute an solchem zum Gesammtumfange ihrer Production in gar keinem Verhältnisse steht. Wenn uns bis jetzt kein weiblicher Mozart oder Beethoven erstanden, so wäre es thöricht, darüber ein Wort zu verlieren; sehen wir jedoch selbst unter den Tondichtern zweiter und dritter Ordnung das schöne Geschlecht so gut wie gar nicht vertreten, so giebt das wohl Stoff zu einigem Nachdenken.

Keine Kunst ist wie die der Töne so völlig der schöpferischen Phantasie als ihrer unumschränkten Meisterin unterthan; keine andere darf der Menschengeist in gleichem Maße als seine freie, den innersten Tiefen des eigenen Wesens entsprungene That in Anspruch nehmen. Malerei und Plastik, aber auch nicht weniger die Poesie, stets empfangen sie bis zu einem gewissen Grade ihren Inhalt von der wirklichen Welt. Diese liefert ihnen sämmtliche Typen, wenn auch keineswegs schon als fertige Muster, sondern nur als die der Läuterung und Vollendung bedürftigen Erscheinungsformen des dem Spiel des Zufalls preisgegebenen, durch die noch nicht gänzlich überwundene Macht des Stoffs getrübten und deshalb lediglich dem künstlerischen Seherblick in seiner ursprünglichen Reinheit erkennbaren Schönheitsideals. Immer handelt es sich dabei um eine Nachahmung der Natur, die freilich Alles, was sie ergreift,

zugleich in eine höhere Sphäre emporträgt. Eine künstlerische Stimmung ruft im Beschauer schon der Anblick einer reizvollen Landschaft hervor, ein edles Menschenantlitz wirkt auf ihn ganz ähnlich wie die Nachbildung in Marmor oder durch Farben. Von allen Gefühlen, Begebenheiten, Charakteren, die der Dichter schildert, findet er die Grundzüge bereits im Leben, wenn auch hier noch zerstreut, entstellt, durcheinander geworfen, wie es die bunte Aeußerlichkeit des Endlichen mit sich bringt. Dem Musiker allein bietet die Natur keine Vorbilder für seine Gestalten, diese sind blos die Geschöpfe seiner Phantasie, und lediglich Menschenwerk ist selbst das Material, welches er zu ihnen verwendet, denn nur sehr allmählich, als ein durch die Arbeit vieler Generationen aufgehäufter und gesicherter geistiger Erwerb, hat sich unsere lichtvolle, nach den Gesetzen der Harmonie festgegründete und einheitlich ausgebaute Tonwelt dem wirren Gewoge elementarer Klänge entrungen. Im letzteren Betrachte gilt freilich das Nämliche von der Poesie; ihr Organ, die menschliche Rede, ist ebenfalls eine Frucht der Bildung. Hier findet jedoch der Unterschied statt, daß wir noch halb unbewußt in früher Kindheit, also fast wie ein Wiegengeschenk der Natur, den Gebrauch der Worte empfangen, während wir die Sprache der Töne langsam und mühselig erlernen müssen. Aber auch davon ganz abgesehen, ist Inhalt oder Gegenstand mit dem

Stoffe oder den Ausdrucksmitteln der Kunst nicht zu verwechseln. Rücksichtlich des ersteren sehen wir den Dichter dem Bildhauer und Maler gleichgestellt, alle drei befinden sich in naher, auch von ihnen deutlich erkannter Beziehung zu jener greifbaren Wirklichkeit, die in das Schaffen des Musikers nur ihren dunklen, wesenlosen Schatten wirft. Zwar hat die Freude am Schematisiren es sich nicht nehmen lassen, auch hier noch von Nachahmung zu sprechen und als deren Gegenstand den Naturlaut des Gefühls bezeichnet. Das läuft jedoch auf eitle Wortkrämerei, auf ein unfruchtbares Spiel mit ästhetischen Schablonen hinaus. Zwischen der photographischen Abschrift des ersten besten Mädchengesichts und der Sixtinischen Madonna, zwischen den rohesten Schiffer- oder Soldatengeschichten und den homerischen Dichtungen, ist der Abstand unendlich geringer, als zwischen dem süßesten Vogelgesang, der modulationsreichsten Redecadenz und dem einfachsten melodischen Gebilde. Sicherlich kommt die Empfindung nirgends zu reinerem und vollerem Ausdrucke als im tondichterischen Schaffen, aber das Verhältniß des letzteren zum unmittelbaren Aufschrei der Lust und des Schmerzes fällt darum noch keineswegs unter den Begriff der Nachahmung, selbst in der liberalsten Ausdehnung dieses Wortes. Erscheint deshalb die Musik in einem gewissen Betrachte als die schöpferischste aller Künste, so liegt hier zugleich der Punkt, der

sie dem weiblichen Gestaltungsvermögen am meisten entrückt. Schärfe der Beobachtung, große Feinfühligkeit, offenen Sinn und liebevolles Verständniß für die mannigfaltigsten idealen Interessen und Bestrebungen wird Niemand unseren Frauen absprechen wollen. Sind sie doch hineingeboren mitten in den unermeßlichen geistigen Segen einer schon durch Jahrtausende sich stetig fortsetzenden Culturarbeit, von ihm aufgenährt und groß gezogen. Aber wie ihr ganzes Denken und Empfinden mit ungleich wärmerem Antheile die farben- und gestaltenreiche Fülle des Besonderen erfaßt, als das darin latente, nach ewigen Gesetzen wirkende Allgemeine, so bleibt auch ihr gesammtes künstlerisches Hervorbringen auf die sinnige Deutung und Verknüpfung der im Leben empfangenen Eindrücke beschränkt. Versagt scheint ihm jenes freieste Walten der Phantasie, das jenseit alles Realen eine eigene Welt sich aufbaut. Gerade das thut aber der Tondichter. Unter sämmtlichen Werkmeistern der Schönheit kann man ihn mit besonderem Nachdrucke einen Erfinder nennen. Von seinen Gebilden suchen wir umsonst die Urformen in der Natur, sie entsteigen lediglich den geheimnißvollen Quellen des Wohllauts, die allein in der Menschenbrust strömen.

Umständlich genug ist diese Darlegung ausgefallen, an allerlei wenig gesicherten Gebieten hat sie vorübergeführt. Es mußte indessen mindestens der Versuch gemacht

werden, das Räthsel zu lösen, weshalb das weibliche Geschlecht innerhalb der Tonwelt, der es in seiner Tagesordnung doch den breitesten Raum gönnt, so unendlich geringen Anspruch auf den Ruhm der Entdecker und Eroberer erheben kann. Daß es nur äußerst selten und ohne jeden Erfolg nach der Herrschaft über jene gewaltigen Gattungen der Musik getrachtet, die den Vergleich mit der Architektur nahe legen, hätte kaum etwas Verwunderliches; daß aber sein Vermögen selbst den knappsten Lied- und Tanzformen meist allen individuelleren Gehalt schuldig geblieben, dieser fragwürdigen Erscheinung galt es, auf den Grund zu kommen. Die mit allen ihren Fühlfäden so fest und innig an das unmittelbare Natürliche, Positive und Empirische geschmiegte weibliche Seele konnte sich nicht schöpferisch in einer Kunst erweisen, welche, abgekehrt dem Gegenständlichen, mehr als jede andere die freieste Selbstherrlichkeit der schaffenden und gestaltenden Phantasie zur Voraussetzung hat. Bei aller Verschiedenheit in ihren Wegen und Zielen ist zwischen der Musik und Metaphysik ein verwandter Zug unverkennbar. Zu wesenlosem Scheine verdämmert dieser wie jener die bunte Zufälligkeit des Endlichen. Beide beschäftigen sich mit letzten Dingen, wenn auch jede in ihrer Weise. Die reinen Grundschwingungen des von der Beziehung zu einem greifbaren Inhalte gelösten Gefühls offenbart die Eine, die dem Denken ureignen ewigen Rhythmen

verzeichnet die Andere. Es will nun scheinen, daß noch weit mehr als das so schwierig zu bewältigende technische Rüstzeug gerade diese Aehnlichkeit zwischen den musikalischen Gebilden und den luftigen Begriffsgespinnsten philosophischer Speculation das Allerheiligste des tondichtenden Genius dem stets überwiegend auf das Einzelne und Bestimmte gerichteten weiblichen Wesen verschließt. Wir haben gesehen, daß die Thätigkeit des Componisten im Gegensatze zu der des Poeten, Malers und Bildners, keine etwas Vorgefundenes nachahmende genannt werden kann. Um indessen jedes Mißverständniß zu beseitigen, muß ich einen ausdrücklichen Vorbehalt hinzufügen. Er bezieht sich nicht auf die Tonmalerei, denn diese ist eine zwar sehr häufig angewandte, aber keineswegs nothwendige Art des musikalischen Ausdrucks, der zudem durch sie nicht sowohl die Substanz als nur die Farbe empfängt. Allein man kann auch in der Musik von wirklicher Nachahmung sprechen, nämlich überall da, wo sie den Stoff zu ihren Gestalten statt aus dem eigensten Schauen und Empfinden der künstlerisch erregten Phantasie, lediglich aus der Anlehnung an bereits vorgefundene Muster schöpft. Ueber diese unfreie, blos durch die Abhängigkeit von fremdem Einflusse hervorgerufene und geleitete Production ist keine unter sämmtlichen componirenden Frauen hinausgekommen. Nichts Anderes gilt freilich von der weitaus überwiegenden Mehr-

zahl ihrer männlichen Kunstgenossen. Nur eine unendlich kleine erlauchte Schaar würde uns hier übrig geblieben sein ohne die stets bereiten Wohlthaten einer Tonsprache, die für den Einzelnen denkt und dichtet.

Haben sich bisher in der Musik die Frauen mit eigenen Schöpfungen nur wenig bemerklich gemacht, ist durch sie die Zahl der Componisten auch um keinen einzigen Charakterkopf vermehrt worden, so sind sie deshalb doch keineswegs im Tonreiche macht- und bedeutungslos. Im Gegentheile, wohin wir blicken, allenthalben stößt man auf ihren gewichtigen Einfluß, zunächst und am augenscheinlichsten im Gebiete der musikalischen Reproduction. Diese sehen wir gerade vom schönen Geschlechte mit ganz besonderem Eifer und vielgewandtem Talente gepflegt, entweder nur als idealen Zeitvertreib oder als wirklichen Lebensberuf. Beide Seiten sind hier noch etwas näher zu betrachten.

Unter sämmtlichen Künsten hat die Musik das massenhafteste und zugleich leistungsfähigste Dilettantenthum auferzogen. Ihrem innersten Wesen ist diese Erscheinung gemäß, wenn sie auch von dem Wechsel der Mode und anderen Zufälligkeiten nicht ganz unberührt bleibt, und diesen Mächten namentlich in unsren Tagen die mannigfachste Förderung verdankt. Daß ein bloßes Spielen mit der Architektur, ihren wuchtigen Massen, ihren viel mehr den

strengen Gesetzen der Wissenschaft als der freien Phantasie unterthänigen Formen und Verhältnissen, sich von selbst verbietet, liegt auf der Hand. Aber auch der Plastik und Malerei will nur die ernste Berufsarbeit recht frommen, und das hat seinen guten Grund, denn Schaffen und Darstellen fällt in ihnen, als raumgestaltenden Künsten, zusammen. Wohl kennen auch sie einen Unterschied zwischen schöpferischer und reproductiver Thätigkeit, allein in ganz anderem Sinne wie Musik und Poesie, deren Gebilde als lediglich geisterfüllte Zeit stets einer Vermittelung bedürfen, um aus der Gebundenheit der stummen, starren Ton- und Wortzeichen zu wirklichem Leben erweckt zu werden. Dort empfangen wir aus der Hand des Meisters selbst bereits das fertige Werk, hier nur einen Schattenriß, der erst durch eine zweite, wenn auch bloß nachschaffende That der künstlerischen Phantasie zum blühenden Leibe der Schönheit sich verkörpert. Die Ausführung ist nun aber recht eigentlich der Tummelplatz des Dilettantismus, und wenn dessen Beziehungen zur Tonwelt unendlich zahlreicher und inniger sind, als zur Dichtkunst, so erklärt sich solches wieder aus dem Umstande, daß von den verschiedenen Gattungen der letzteren die eine zu viel, die andere zu wenig ihm abfordern. Bei der dramatischen Darstellung muß er einen zu weitschichtigen und verwickelten Apparat zu seiner Verfügung haben, während auf der anderen Seite Lyrik und

Epos mit ihren Ansprüchen an den lebendigen Vortrag sich doch allzusehr bescheiden. Die musikalische Reproduction hält dagegen in diesem Betrachte gerade die rechte Mitte. Sie setzt eine durch Uebung gesicherte, aber immer noch mit einem gewissen Aufwande von Mühe und Zeit zu erlangende Fertigkeit voraus. Durch die Aufgaben, die sie dem technischen wie dem geistigen Gestaltungsvermögen stellt, entfesselt sie die Kräfte des Leibes und der Seele zum wohlgemuthen, unser gesammtes Wesen erfrischenden Spiel. Gleichsam tausend Hände streckt die Musik nach den Menschen verlangend aus, denn unendlich mannigfaltig sind die Werkzeuge, die uns das Geisterreich der Töne erschließen. Das vornehmste von ihnen insgesammt, die menschliche Stimme, ist ein unmittelbares Gnadengeschenk der Natur. Dazu kommen zahllose klingende Geschöpfe der verschiedensten Art, die der erfinderische Sinn aus Holz, Metall und anderem Materiale sich geschaffen. Von der Schalmei und der Zither bis hinauf zu dem Klaviere und der Orgel, welcher unermeßliche Reichthum musikalischer Darstellungsmittel, je nach ihrer leichteren oder schwierigeren Handhabung jedem Bedürfnisse, dem harmlosesten Spieltriebe wie der gewiegtesten Virtuosität, dienend und sich anschmiegend! Ist es deshalb zu verwundern, daß die werkthätige Pflege der Tonkunst eine so allgemeine geworden?

Die Frauen sind es nun aber, aus deren Mitte un-

serem Dilettantenthume die massenhaftesten und nicht weniger die schlagfertigsten Schaaren zuströmen. Ihre zum Gewähren stets bereite Freude an Gesang und Spiel belebt unsere Häuslichkeit, übernimmt gern in dem geistigen Aufwande unserer Salons den größten Theil der Kosten. Bis in die unteren Stände hinab wird ein gewisses Repertoir an Liedern und Klavierstücken zur unentbehrlichen Aussteuer der Töchter gezählt, und nicht allein eine minder bevorzugte Stelle nimmt die Musik in der Erziehung des männlichen Geschlechts ein, das letztere pflegt auch später in dem schweren Kampfe um's Dasein von der Jugendgespielin sich treulos abzuwenden, während diese als traute Freundin und Genossin unsere Frauen und Jungfrauen meist durch das ganze Leben begleitet. Seinen Trägern eröffnet der Dilettantismus unerschöpfliche Quellen der Freude und Anregung, er ist es aber auch, dem oft die einzige Vermittelung zwischen den Segnungen der Kunst und allen denen zufällt, die ihr nur als Empfangende und Genießende gegenüberstehen. An Orten, die jedes öffentlichen Musiklebens entbehren, ferner in den Kreisen des Volkes, welchen die Concertsäle verschlossen sind, sorgt er allein, daß der freundliche Zuspruch der Töne dem Gemüthe der Menschen nicht ganz fehle. Ja noch mehr, auf seine Mitwirkung ist in einer der höchsten Kunstgattungen ausdrücklich gezählt: was frommten der Welt ohne unsere

Gesang=Vereine alle im Oratorium wie überhaupt in den großen chorischen Vocalschöpfungen der Meister aufgehäuften Schätze? Ihr wären sie ein todter Besitz, dessen Werth nur schriftgelehrte Forschung berechnen und im geistigen Inventare der Menschheit buchen würde. In der Musik ist das Dilettantenthum eine nicht hoch genug anzuschlagende Macht und gerade in ihm überwiegt das weibliche Element. Von dem rückwirkenden Einflusse, welchen das letztere durch diesen Umstand auf die gesammte moderne Entwicklung der Kunst geübt, wird später noch wiederholt die Rede sein.

Schon von Alters her gehört die berufsmäßige Ausübung der Tonkunst unter die den Frauen geöffneten Lebenskreise. Den modernen Emancipationsbestrebungen bleibt hier kaum etwas zu thun übrig. Bereits in dem musikalischen Hofstaate des Olymp sehen wir das schöne Geschlecht zahlreich vertreten, und viel begehrte Luxusartikel waren den Griechen und Römern Zither oder Flöte spielende Sklavinnen. Damals bethätigte sich die weibliche Kunstfertigkeit vornehmlich auf dem instrumentalen Gebiete, während dasjenige, auf welchem sie jetzt die glänzendsten Triumphe feiert, erst durch die Oper, dies jüngste Kind der Musen, seit etwa zweihundert Jahren ihr erschlossen worden. Offenbar ist von der Natur die Frauenstimme erheblich bevorzugt; sie verfügt gemeinhin über einen

weiteren Umfang, eine behendere Beweglichkeit, einen ungetrübteren Wohllaut, besitzt mit einem Worte schon von Haus aus in ungleich höherem Grade, als die männliche, manche jener Eigenschaften, deren sorgsame Pflege und Entwickelung die Gesangskunst zu ihren wichtigsten Aufgaben zählt. Nicht blos aus leerer Galanterie nennen wir das weibliche Geschlecht das schöne, und wie es durch seine äußere Erscheinung meist freundlich auf den ästhetischen Sinn wirkt, so auch durch den Klang seines Organs. Zu dem Allen kommt endlich noch als wesentlicher Umstand, daß dies letztere die für den Vortrag der Melodie weitaus günstigste Tonlage umfaßt. In seiner Ueberlegenheit hatte denn auch die barbarische Sitte des vorigen Jahrhunderts ihren Grund, durch eine schnöde Vergewaltigung der Natur dem männlichen Organismus die Stimme der Frauen aufzunöthigen. Zu jeder Zeit gab es mehr gefeierte Sängerinnen als berühmte Sänger. Auch in den Kreisen des Dilettantenthums können wir täglich die Erfahrung machen, daß die weibliche Kehle ungleich bildsamer ist, als die aus gröberem Stoffe geschaffenen Tenore und Bässe. Von dem der ersteren innewohnenden Vermögen hat aber unter sämmtlichen Gattungen der Vocalmusik die dramatische den reichsten Gewinn gezogen. Wegen seines idealeren, mehr nach innen gewandten Ausdrucks sind dem Liede und in ähnlicher Weise dem Oratorium üppiger Tonreiz und

die beflissenen Schmeichelkünste schmiegsamer Virtuosität bei weitem nicht so begehrenswerth, wie der meist auf den Sinn der Massen viel gefallsüchtiger eindringenden Oper. Dem weiblichen Einflusse gewährt diese daher das weiteste Feld und die kräftigsten Handhaben. Wie rasch auch seine jeweiligen Trägerinnen wechseln mögen, er selbst wurzelt in unabänderlichen thatsächlichen Verhältnissen und wird deshalb, so lange es überhaupt eine Gesangsbühne giebt, seine Macht üben, für die Theaterverwaltungen gutes und schlechtes Wetter machen, den Geschmack des Publikums bessern oder verderben helfen, den Componisten Rosen und Dornen auf den Weg streuen.

Die Schöpfungen der dramatischen Tonkunst pflegen in mehr oder weniger innigem Zusammenhange mit der Persönlichkeit der Darsteller zu stehen, in deren Hände zuerst ihr Schicksal gelegt wurde. In unsre Opernliteratur sind auf solche Weise als bleibender Bestandtheil zahlreiche, ganz bestimmte Züge aus dem Wesen einzelner Sänger und Sängerinnen übergegangen. Daß dabei die letzteren in den Vordergrund treten, erklärt sich zunächst aus der ihre gesammte Umgebung überragenden Gewalt einer gerade regierenden Primadonna, dem vor Allem entscheidenden Gewichte, daß sie für den Erfolg des ihrer Gunst anbefohlenen Werks in die Wage zu legen hat. Kluge Berechnung war aber hier keineswegs immer allein im Spiele.

Es liegt gewiß in der Natur der Sache, daß weiblicher Liebreiz auf die Phantasie des Tondichters noch einen ganz andren Zauber üben muß, als selbst der höchste künstlerische Adel seiner Tenore und Bässe. Schuf er seine Frauencharaktere für Stimmen, deren Inhaberinnen nicht blos durch rein musikalische Vorzüge ihm Theilnahme einflößten, so redete gar leicht das Herz sein Wort mit darein, und so ist es in der That häufig geschehen. Treulich berichten die Werke Hasse's von dem üppig quellenden Mezzosopran und dem vornehmen Gesangsstile der schönen Faustina. Von dem Augenblicke, da der Componist nicht allein dem italienischen Publikum, sondern vor Allem auch der unwiderstehlichen Primadonna il caro Sassone gewesen, hat er nach ihrem Bilde die Heldinnen seiner Opern geformt. In mehr als einer Partitur Rossini's finden wir das vocale Konterfei der Colbran, seiner ersten Gattin. Als vor dem Tondichter des Freischütz Aennchens lächelnde Gestalt emporstieg, trug sie die Züge der Karoline Brand. An seine Braut, damals noch die gefeierte Soubrette des Prager Theaters, schrieb er: „Es ist kurios, wie die Vorliebe zu Allem, was nur in der entferntesten Beziehung auf meine Lina steht, sich so auffallend bewährt. Das Aennchen, das so ganz Deine Rolle wäre, zieht mich vor Allem an, und ich muß unwiderstehlich diese Sachen zuerst componiren, wobei Du mir lebhaft vor Augen schwebst." Den

verführerischen Gesangsfeen der pariser komischen Oper, denen Auber und die ihm von Jahr zu Jahr neue glänzende Triumphe bereiteten, hat seine galante Muse manchen zärtlichen Seitenblick zugeworfen. Wo aber auch zwischen den Sängerinnen und Componisten lediglich künstlerische Beziehungen gewaltet, haben sie nicht selten deren Schaffen beeinflußt. Mozart bekennt selbst, daß er seine Constanze der geläufigen Kehle der Cavalieri zum Theil geopfert und bis auf den heutigen Tag müssen sämmtliche Königinnen der Nacht dafür büßen, daß die erste Darstellerin der Partie im Besitz des hohen F und eines vielbewunderten Staccato gewesen. Meyerbeer hat die Vielka der Jenny Lind, die Fides der Viardot-Garcia zugeeignet, und viele ähnliche Fälle ließen sich anführen. Soll ich ferner noch ausdrücklich darauf hinweisen, was in dem Getriebe des Repertoires der allmächtige Wille einer Primadonna bedeutet? Das Publikum pflegt jede Gabe willkommen zu heißen, wenn sie ihm von seinen Lieblingen geboten wird. Leider hat dieser Umstand unendlich mehr Vorschub der Lohnarbeit gemeiner musikalisch-dramatischer Modeschneider geleistet, als den idealen Gebilden der echten wahrhaftigen Kunst. Hin und wieder ist jedoch auch das Letztere eingetreten. Zur heutigen Popularität des Fidelio hat z. B. die Leonore der Wilhelmine Schröder den Grund gelegt, und Pauline Viardot durfte es wagen, vor einem in dem moralischen

Dunstkreise des zweiten Kaiserreichs völlig entarteten Opern-publikums das strenge Antlitz der Gluck'schen Muse zu ent-hüllen.

Ein zweiter erfolgreicher Schauplatz eröffnet sich der musikalischen Berufsthätigkeit der Frauen im Concertsaale. Sie begegnen uns in den verschiedensten Gattungen und Rangklassen des Virtuosenthums, nicht selten in dessen vorderstem Reihen. Zunächst stoßen wir hier wieder auf die Meisterinnen des Gesanges, die Spenderinnen aller jener holden Wunder, zu denen wetteifernd Natur und Kunst vorzugsweise die weibliche Stimme befähigt.

Durch ihre unübersehbare Zahl und zugleich vielfach durch den Werth ihrer Gaben machen sich ferner besonders die Klavierspielerinnen bemerklich. Bei diesen muß ich noch einen Augenblick verweilen. Nachzurühmen ist den Besten unter ihnen ein auf's feinste entwickelter Sinn für Glätte, Ordnung und Sauberkeit der technischen Gestal-tung. Ungemein schmuck und reinlich pflegt das von ihnen gewirkte Tongespinnst auszufallen, nirgends verwirren sich die Fäden, auch nicht die kleinste Masche lassen die zarten, zu jederlei kunstreicher Handarbeit so geschickten Finger fallen. Damit soll nun freilich keineswegs behauptet werden, daß dem Darstellungsvermögen unserer Piani-stinnen diese äußere Zierlichkeit und Geleckheit einziger Inhalt und letztes Ziel immer und überall gewesen. In

der langen Schar concertirender Klaviervirtuosinnen, die an der Erinnerung des Verfassers vorüberzieht, fesselt mehr als eine ausdrucksvolle Gestalt den Blick. Poetischere Klänge sind ihm kaum je von den Tasten in die Seele gedrungen als die, welche Wilhelmine Clauß mit diesem oder jenem Beethoven'schen Adagio aus den Saiten geweckt. Die Art, wie sie die Töne des Meisters kündete, war von der schwärmerischen Innigkeit angehaucht, mit welcher das Mädchenherz sonst nur Wort und Gruß des Geliebten sich zu wiederholen pflegt. Und vor Allem noch ein anderer Name darf gewiß hier nicht unausgesprochen bleiben. Wer möchte seine dankbare Bewunderung dem keuschen Idealismus, der ernsten, lediglich dem Wesen der Sache zugewandten Energie, der strengen Zucht des Gefühls versagen, mit welchem Clara Schumann, als echte Schülerin unsrer erlauchten deutschen Tondenker und -Bildner, ihren Beruf übt! Langjährige Erfahrung hat indessen gelehrt, daß, im Ganzen und Großen betrachtet, auf dem Klaviere die Thaten des schönen Geschlechts im Wettkampfe mit denen des starken doch nur den zweiten Preis sich zu gewinnen pflegen. Es gilt das sowohl von dem concertirenden Virtuosenthume wie von dem rührigen Treiben des Dilettantismus. Blos in den seltensten Fällen verfügt der weibliche Anschlag über die unerschöpfliche Kraft und Ausdauer, welche die moderne Technik voraussetzt. Und

nicht allein um eine geringere Leistungsfähigkeit der Sehnen und Muskeln handelt es sich hier, auch ein geistiges Hemmniß kommt hinzu, das seinen Grund in dem eng in sich zusammengefaßten, meist nur das Allernächstliegende mit innigerem Antheile ergreifenden Empfindungsleben der Frauen hat. Mit welcher Stetigkeit dieses in den ihm ureigenen Kreisen beharrt, wie wenig es die Fähigkeit besitzt, zum vollen Maße und Verständnisse des ihm nicht schon von Haus aus Gleichen, oder doch nah Verwandten, sich zu erweitern, dafür spricht vielleicht am überzeugendsten die Thatsache, daß selbst die begabtesten Dichterinnen nie den gebieterischen Bann der Natur brechen konnten. Ob ihre Geschöpfe männliche oder weibliche Namen tragen, immer sind sie aus ähnlichem Stoffe gebildet, in ihrem gesammten Denken, Empfinden und Thun frauenhaft geartet. Geht nun das Geschäft der Musik nicht gänzlich auf in gehaltlosem Tonspiele, ist sie wirklich Künderin und Deuterin des Herzens, so muthet sie auch bei der bloßen Reproduction ihrer Werke der Phantasie eine Spannkraft zu, fähig, den gesammten Reichthum der menschlichen Seele zu umklammern und als innerlich Angeeignetes und Durchlebtes zum Ausdrucke zu bringen. Wir sind hier zum entscheidenden Punkte gelangt.

Man kann behaupten (und weiterhin wird noch eingehender davon die Rede sein), daß in unsrer heutigen,

mit Leib und Seele den Mächten der Romantik hingegebenen Tonkunst ein specifisch weibliches Stimmungselement überwiegt, während die Schöpfungen der klassischen Periode meist den entgegengesetzten Grundzug erkennen lassen. Weil aber von sämmtlichen Instrumenten gerade das Klavier der eigensten Persönlichkeit des Componisten am fügsamsten sich anschmiegt, tritt diese Erscheinung in der ihm gewidmeten Literatur am augenfälligsten zu Tage. Zwei seiner gewaltigsten Meister sind es, an die ich hier vor Allem denke, Bach und Beethoven. Kann man kräftige Mannhaftigkeit als die Gesammtsignatur ihres Schaffens bezeichnen, so finden wir bei ihnen nicht selten diesen Charakter zur prägnantesten, jeden mildernden und ergänzenden Gegensatz ausschließenden Einseitigkeit gesteigert. Bei dem Einen ist es die strenge, allen freundlicheren Schmuck der Töne verschmähende, das spielselige Weben und Wogen der Gefühle gänzlich abwehrende Objectivität der musikalischen Gedankenarbeit, die nicht wenige unter seinen Werken dem weiblichen Darstellungsvermögen so weit entrückt, bei dem Anderen aber der pathetische Schwung der Stimmungen, ihre aus den tiefsten Quellen der Leidenschaft genährte Macht und Fülle. Keinem Urtheilsfähigen wird es beikommen, mit keifender Rede und abweisender Geberde sich zwischen unsere Klavierspielerinnen und ihren Beethoven drängen zu wollen, nur sollten sie immer ihn da allein

aufsuchen, wo er selbst sich ihnen mild und gütig darbietet. Unermeßliche Wohlthaten hat sein die ganze Menschheit liebevoll umfassender Genius gewiß auch den Frauen gespendet. Ihnen zuzurufen: weichet zurück, ihr seid hier ebenso wenig gelitten wie in einem Trappistenkloster — wäre die ärgste Ungereimtheit. Hin und wieder hat indessen die Hand des Meisters Töne der Lust wie des Schmerzes angeschlagen, die dem Gesetze der musikalischen Wahlverwandtschaft gemäß lediglich in der männlichen Brust vollen Widerhall zu wecken vermögen. Um alle gewaltigen Seelenstürme in dem ersten und letzten Satze der Appassionata zu entfesseln, ist das weibliche Gemüth doch zu zart besaitet, und scheu und betroffen weicht es mit seinem Empfinden nun gar schon vor der Schwelle jener transcendenten Gefühlswelt zurück, in welcher so manche der dritten Periode angehörigen Schöpfungen heimisch sind. „Es giebt für die gedruckten Bücher einen Genius, der sie in die rechten Hände bringt, und wenn nicht immer, doch sehr oft die unrechten davon abhält. Auf allen Fall hat er ein unsichtbares Vorhängeschloß vor jedwedem echten Geistes- und Gemüthswerke und weiß mit einer ganz untrüglichen Geschicklichkeit auf- und zuzuschließen.“ Dieser sinnige Ausspruch Chamisso's kam mir in die Erinnerung, als ich einst von einer weithin berühmten Pianistin die große Sonate für das Hammerklavier op. 106 hörte.

Alle Noten waren da auf das kunstreichste zusammengereiht, gleich den Perlen auf einer tadellosen Stickerei, aber sie redeten nicht anders wie ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle. Jawohl, auch die echten Geistes- und Gemüthswerke der Musik haben ihr unsichtbares Vorhängeschloß. Allein das hindert eine Menge vorwitziger Hände nicht, weidlich daran zu zerren und zu rütteln. — Man wird das Gesagte kaum so gröblich mißverstehen, als ob hier behauptet wäre, die Fähigkeit, jene idealsten geistigsten Tongebilde mit dem warmen Herzblute der eigenen Seele zu tränken — die selbst den hervorragendsten Virtuosinnen versagt sein soll — wohnte der Masse der Klavierspieler als Gnadengabe der Natur inne. Ach, leider nein, von ihnen gilt das alte Wort: Viele sind berufen, Wenige auserwählt. Die echten Bach- und Beethovenspieler treffen wir hier fast ebenso selten wie unter den Componisten die wirklichen Schöpfer und Erfinder.

Kein Instrument giebt sich dem weiblichen Vermögen williger und rückhaltloser zu eigen, als die Harfe. Mit ihrem zarten, ätherischen Tone, ihrer spielseligen Anmuth ist sie so durchaus frauenhaft geartet, daß der ästhetische Sinn kaum über ein Gefühl des Widerspruchs ganz hinwegkommt, wenn an dem zierlichen Wesen Männerhände ihre Kunst üben. Nicht als ob es diesen sich versagte, allein es besteht hier ein inneres Mißverhältniß zwischen Zweck

und Mitteln, man wird die Empfindung nicht los, daß die Leistungsfähigkeit des Werkzeuges die seines Gebieters keineswegs ganz deckt und erfüllt, daß auf der Seite des letzteren ein unbenutzter Kraftüberschuß zurückbleibt. Auch äußerlich betrachtet machen von allen musicirenden Damen die Harfenspielerinnen die beste Figur. Bei dem eng begrenzten Ausdrucksvermögen des Instruments ist ihm freilich nur eine bescheidene Rolle zugefallen. Seiner Literatur fehlt jeder tiefere Gehalt, sie geht fast durchweg darauf aus, lediglich das Bravourbedürfniß in Nahrung zu setzen. Sobald die Harfe das Stichwort empfängt, sollte sie sich kurz fassen. Der liebliche Reigen ihrer leichtbeschwingten Tonelfen fesselt und bestrickt zuerst den Sinn, aber an die Stelle des Behagens tritt bald das Gefühl der Leere und des Ueberdrusses.

Unter den Instrumenten ist die Violine Primadonna, sowohl als Hauptstimmführerin im symphonischen Zusammenwirken des Orchesters oder einzelner Gruppen desselben, wie als concertirende Virtuosin. In der ersteren Eigenschaft sehen wir sie bis jetzt von weiblichen Händen wenig gepflegt. Wohl haben von Alters her in den Nonnenklöstern fromme Schwestern bei den musikalischen Acten des Gottesdienstes den Bogen geführt, aber an den Geigenpulten unserer Theater- und Concertkapellen sind zur Stunde keine Frauen beschäftigt, wenn wir auch gewärtigen

können, daß sie, dem allgemeinen Zuge der Zeit gemäß, noch dahin vordringen werden. Eine vereinzelte Erscheinung ist bis jetzt das sogenannte Wiener Damen-Orchester geblieben, das vor einigen Jahren in Deutschland umherzog. Es bestand fast durchweg aus weiblichen Mitgliedern und eine Kapellmeisterin schwang den Taktstock. Männliche Hilfe war nur für die Bedienung der Blechinstrumente in Anspruch genommen. Opernouvertüren, Märsche, Tänze und ähnliche leichte Kost bildeten den Inhalt des Repertoirs. Sämmtliche Spielerinnen trugen eine kleidsame Uniform. Sie machten ihre Sache gar nicht übel und fanden meist ein geneigtes Publikum. Dem virtuosenhaften Violinspiel hat es nicht an einzelnen hervorragenden Vertreterinnen gefehlt. Den älteren Kunstfreunden wird der Name der Theresa Milanollo manche anmuthige Erinnerung erwecken. Schon als Kind gehörte sie wie ihre jüngere Schwester zu den angestaunten Wundern des Concertsaals. Als ihr Talent sich zur vollen Blüte erschlossen, hatte bereits der Tod die andere zarte Mädchenknospe gepflückt. Zwar an Macht und Fülle des Tons wie an geistiger Kraft und Tiefe des Ausdrucks stand sie hinter vielen ihrer männlichen Berufsgenossen zurück, ihr Vortrag verband dafür mit dem makellosen Schliff einer auf's feinste und zierlichste entwickelten Technik den zartesten Duft und Schmelz der

Empfindung. Unwiderstehlich sprach er zum Herzen, das sich hier von dem ganzen Zauber eines jungfräulichen Gemüthes umfangen fühlte, die leisen Athemzüge einer aus-ihrem friedseligen Traumleben noch durch keine rauhe Berührung aufgescheuchten Seele zu belauschen glaubte. Damit ist zugleich ausgesprochen, in wie enge Grenzen das Ausdrucksvermögen der Künstlerin gewiesen war; es reichte kaum vom Lächeln bis zur Thräne. Ueberblickt man sämmtliche der Violine zugeeignete Compositionen, so gewahren wir dieselbe Erscheinung, die sich uns schon beim Klavier aufgedrängt. Die Literatur des einen wie des andren Instruments zählt gerade zu ihrem werthvollsten Bestand eine Reihe von Werken, deren Ausführung einen ganzen Mann fordert.

Für den Zweck dieser Betrachtung genügte es, nur die häufigsten und vornehmsten Erscheinungsformen, des weiblichen Virtuosenthums in's Auge zu fassen. Die vereinzelten Orgel= oder Cellospielerinnen und was der befremdlichen Gestalten mehr sind, die hin und wieder im weiten Tonreiche auf Abenteuer ausgegangen, konnten füglich ganz außer Rechnnng gelassen werden. Nicht unerwähnt darf dagegen die einflußreiche Theilnahme der Frauen an der musikalischen Lehrthätigkeit bleiben. Vielfach liegt in ihren Händen die Erziehung des Dilettantenthums, zumal des weiblichen, ja unter den Schülern und

Schülerinnen, die sie gebildet, begegnet uns selbst manche Zierde der Bühne und des Concertsaales.

* * *

Ehe der Verfasser fortfährt, mag ihm ein kurzes Wort an seine Leserinnen gestattet sein. Er muß befürchten, ihrer Gunst sich nicht sonderlich empfohlen zu haben. Je eifriger er sich in sein Thema vertiefte, um so mehr glaubte er, ihre Reihen gelichtet zu sehen und er steht jetzt vielleicht ernstlich in Gefahr, auch noch diejenigen zu verlieren, deren Aufmerksamkeit ihm bisher großmüthig gefolgt. „Wie", hört er sie ausrufen, „nicht mehr hätten die Frauen in einer Kunst zu bedeuten, die ihnen doch vor Allem am Herzen liegt? Von der höchsten, beseligendsten Thätigkeit, der schöpferischen, durch die angebliche Gnadenwahl der Natur beinahe völlig ausgeschlossen, innerhalb der Reproduction wenigstens auf dem instrumentalen Gebiete zu den Männern uns verhaltend, wie die Aehrenleserinnen zu den Schnittern, dürften wir als die ansehnlichsten musikalischen Ruhmestitel unsres Geschlechtes lediglich die rasch hinwelkenden Lorbeeren der einen oder andren Primadonna in Anspruch nehmen?" Des Angeklagten Erwiderung darauf ist die Bitte, ihn nur noch einige Augenblicke geduldig anhören zu wollen. Wird ihm diese Gunst zu Theil, so gibt er sich der Hoffnung hin, in Friede

und Freundschaft von seinen Anklägerinnen zu scheiden, denn von allen Schopenhauer'schen Ketzereien spricht ihn sein Gewissen so völlig frei, daß er vielmehr die Bedeutung des ewig Weiblichen für die Culturarbeit der Menschheit, also namentlich auch für das künstlerische Schaffen, kaum hoch genug anschlagen zu können glaubt. Versuchte er bisher den Gewinn zu berechnen, welcher der Musik aus ihrer bevorzugten Stelle im Tagewerk des schönen Geschlechts erwachsen, so kommt er jetzt zu dem bei weitem lohnendsten Theile seiner Aufgabe. Nicht wie sich die Frauen in der Kunst, sondern umgekehrt, wie diese ihnen gegenüber sich bethätigt, das ist die Frage, die ihn fortan beschäftigen wird. Genauer betrachtet, bietet sie einen doppelten Gesichtspunkt. In der Masse der Musiktreibenden und Musikgenießenden überwiegt das weibliche Element so sehr, daß es zumeist seine Neigungen und Bedürfnisse sind, die dem Tonleben der Gegenwart Wege und Ziel weisen. Wer diese Mächte zu Verbündeten hat, darf des Erfolges sicher sein. Entscheiden aber die Frauen als eifrigste Beifallspenderinnen und allmächtige Preisrichterinnen das Schicksal der Componisten und ihrer Werke, sollte es da überraschen, wenn, dessen eingedenk, die letzteren bemüht sind, so einflußreiche Gönnerschaft sich zu gewinnen? Es gibt jedoch noch eine ungleich innigere und idealere Beziehung zwischen dem weiblichen Wesen und der Musik.

Statt ihm zu schmeicheln, um seine Gunst dienstbeflissen zu werben, kann jene es selbst zum Object ihrer Gebilde machen, in seiner Darstellung eine ihrer liebsten und vornehmsten Aufgaben erblicken. Das ist denn auch seit jeher geschehen, und nie wird die Kunst der Töne aufhören, aus solchem Inhalte neue Kraft und frisches Leben zu schöpfen. Jede dieser beiden Seiten muß noch etwas näher in's Auge gefaßt werden.

Die Thaten des Künstlers sind nicht Monologe der einsam in sich hinein träumenden Phantasie, sondern er will mit ihnen fremde Gemüther bewegen, in diesen den vollen Widerhall des eigenen Empfindens wecken. Wie hoch er auch den Standpunkt nehmen, wie unverbrüchlich die Treue sein mag, die er seinen Idealen wahrt, dem gebieterischen Drange nach außen hin zu wirken, kann er sich, der innersten Natur seines Berufs gemäß, nicht entziehen. Ob er an Alle, Viele oder Wenige sich wendet, ob er, am Danke der Zeitgenossen verzweifelnd, seine Hoffnungen auf eine gerechtere Nachwelt setzt, immer steht er, bewußt oder unbewußt, einem bestimmten Publikum gegenüber, dem der Segen seiner Arbeit zu Gute kommt. Ich habe nun hier zunächst der hervorragenden Rolle wieder zu gedenken, welche den Frauen innerhalb des Dilettantenthums zugefallen. Kaum zu ermessen ist der von ihnen Jahr aus Jahr ein geheischte und verbrauchte Bedarf an Gesangs-

und Klaviersachen. Ohne die stets bereite Kundschaft ihrer unermüdlichen Kehlen und Spielfinger wäre es um unseren musikalischen Novitätenmarkt gar traurig bestellt. Betreten wir ferner die Zuhörerräume der Theater und Concertsäle, so finden wir sie fast immer überwiegend von weiblichen Insassen bevölkert. Und nicht allein einen größeren Theil ihrer Zeit gönnen unsere Frauen den Tönen, meist sind sie auch in Sachen der Kunst ungleich lautere Stimmführerinnen und leidenschaftlichere Parteigängerinnen, als die Männer, weil der geistige Inhalt ihres Lebens einen viel engeren Kreis umschließt. Den politischen Kämpfen pflegen sie gemeinhin mit ruhigem Gemüthe zuzuschauen, in die Werkstätten der Wissenschaft nur ganz gelegentlich einen zerstreuten Blick rasch befriedigter Neugier zu werfen, als ihr eigentliches Daheim betrachten sie dagegen das Reich des Schönen, und in ihm sonderlich wieder das musikalische Gebiet. Nicht blos dankbar empfangen und genießen wollen sie hier, sondern den Ton angeben, belohnen und strafen, mit einem Worte herrschen, und nie haben sie diesen Anspruch wirksamer geltend gemacht als in unsrer Zeit.

Wohl ist schon in längst vergangenen Tagen weibliche Gönnerschaft um einzelne bevorzugte Künstler und die von diesen vertretenen Richtungen schützend und helfend geschäftig gewesen, allein was ehedem nur hin und wieder

sich ereignet, ist jetzt Regel geworden, eine fast unumgängliche Vorbedingung jeden Erfolges. An dem geräuschvollen Hader zwischen den Gluckisten und Piccinisten, der anderthalb Jahrzehnte vor der großen Revolution Paris in Athem hielt, sehen wir eine Gruppe hochgestellter Frauen eifrig betheiligt. Sie stritten meist auf der Seite der ersteren, allen übrigen voran die erlauchte Landsmännin des deutschen Meisters, die jugendliche Marie Antoinette. Wüßten wir nicht aus mannigfachen biographischen Aufzeichnungen, welch heller warmer Sonnenschein förderſamster Liebe und Verehrung besonders aus den Reihen des weiblichen österreichischen Adels über die Häupter der wiener Schule sich ergossen, verrathen würden es uns die Widmungsnamen auf den Titelblättern der Werke. Bekanntlich hätte die Fürstin Lichnowsky ihren Beethoven gern unter eine Glasglocke gestellt, um ihn vor jeder rauhen Luft und feindlichen Berührung zu hüten. Mit dem allmählichen Emporkommen der musikalischen Romantik häuften und befestigten sich die Beziehungen zwischen dem tondichterischen Schaffen und dem schönen Geschlechte. Während jene bereits in ihrem eigensten Lebenskeime ein weibliches Element barg, mußte dieses, Dank der modernen, über das engste Gebiet häuslicher Verrichtungen immer weiter hinausgreifenden Erziehung, den gesteigerten Antrieb und die wachsende Fähigkeit in sich fühlen, das Gewicht seines Beifalls oder seines

Mißfallens in die Wagschalen der Kunst zu werfen. Zu dem Lorbeer auf den Scheiteln Mendelssohn's und Schumann's haben Frauenhände manches üppige Reis herbeigetragen, und gleich dem Könige von Dahomey commandirt der Unfehlbare in Bayreuth eine ganze weibliche Leibgarde, deren Treue, Tapferkeit und blinder Gehorsam ihn durch jedes Wagniß begleiten. Das massenhafte und vielgestaltige Tonleben der Gegenwart bietet unseren musikalischen Damen den mannigfachsten Anlaß zu genußreicher Geschäftigkeit. Ihrem schwärmerischen Gemüthe ist der Drang zu bewundern eben so sehr eingeboren, wie den weichen, reizbaren Künstlerseelen das Bedürfniß bewundert zu werden. Sie umgeben die Componisten und Virtuosen mit Huldigungen jeder Art, werben ihnen Freunde und Anhänger, befreien sie von tausenderlei kleinen Mühen und Sorgen, gießen Balsam in die Wunden, die ihnen die Welt geschlagen. Sie stiften Concerte an, halten Gesangvereine zusammen, bereiten Erfolge vor, sind mit einem Worte unerschöpflich an Mitteln und Wegen um das Wohl ihrer Günstlinge zu fördern. Wohin wir in unserer heutigen Kunstpraxis blicken, überall gewahren wir das bald stillere, bald geräuschvollere Walten der emsigen Feenhände.

Eine Liebe ist nun aber der andern werth. Unseren Musikern schlüge fürwahr kein menschliches Herz in der

Brust, vermöchten sie, ungerührt durch alle Beweise der Hingebung und Verehrung, bei ihrem Tagewerke der holden zarten Wesen uneingedenk zu bleiben, die so begeisterungsvoll zu ihnen emporsehen. Eine der einflußreichsten Thatsachen ist es vielleicht in dem Entwickelungsgange unsrer Kunst, daß diese den Hofdienst gewechselt, die Gönnerschaft des Adels mit der der Frauen vertauscht. Fast die ganze Instrumentalmusik des vergangenen Jahrhunderts und zum guten Theil auch die vocale stand in unmittelbarer Abhängigkeit von den Geschmacksrichtungen und Gefühlsbedürfnissen der Aristokratie. Die meisten Componisten waren Diener einzelner großer Herren, ihnen, denen sie Brod und Ruhm dankten, suchten sie vor Allen zu gefallen. Ihre Schöpfungen gehörten zu dem künstlerischen Hausrathe der Schlösser und Paläste, daher denn auch die vornehme Glätte und Zierlichkeit der Formen wie die wohllebige, allen tieferen leidenschaftlichen Erschütterungen abholde, nur dem behaglichen Genusse des Augenblicks hingegebene Anmuth des Ausdrucks. Von sämmtlichen Meistern der Wiener Schule hat allein Beethoven den Bann dieser Unterthänigkeit gänzlich gebrochen, sich mit seinen Tönen an ein rein ideales Publikum gewandt, d. h. an ein solches, das von der Kunst die lautere Darstellung des allgemein menschlichen, jeder conventionellen Schranke und Besonderheit enthobenen Wesens begehrte. Eine ähnliche

Rolle wie ehedem der Adel spielen aber in der heutigen Gesellschaft die Frauen, auch in ihrem Verhältniß zur Musik sind sie ungefähr an die Stelle des ersteren getreten. Man darf wohl behaupten, daß seit dem zweiten Viertel unsres Jahrhunderts zumeist ihr Einfluß die künstlerische Production bestimmt, sie vorzugsweise das Publikum bilden, an welches sich diese, bewußt oder unbewußt, mit ihren Gaben gewandt. Nur die beiden schöpferischsten Tondichter der ganzen Periode brauchen wir in's Auge zu fassen, um dessen inne zu werden. So viele Arbeiten Mendelssohn's sind nichts Anderes als die künstlerische Verklärung unsrer durch die Reize weiblicher Anmuth belebten und veredelten Geselligkeit. Die meisten seiner ein- und mehrstimmigen Gesänge wurzeln lediglich in diesem Boden, ebenso sind die Lieder ohne Worte und der größte Theil der Klaviersachen Blüten, die nur auf ihm gedeihen konnten. Selbst den gewichtigsten und umfangreichsten Mendelssohn'schen Instrumentalwerken haftet ein weiblicher Zug an. Wir finden ihn gleichmäßig ausgeprägt sowohl in dem Hange zur süßen Wehmuth der still und träumerisch in sich versunkenen Sehnsucht, wie in deren Kehrseite, in der heiter phantastischen Märchenwelt, die hier ihre magischen Kreise um uns zieht, denn wie auch jene lieblichen, unsren musikalischen Romantikern so vertrauten Elementargeister sich nennen mögen, Oberon oder

Titania, Ariel oder Fee Mab, frauenhaft geartet sind sie sammt und sonders. Ein verwandtes Gefühlselement tritt selbst in den Mendelssohn'schen Cantaten, Psalmen und Oratorien deutlich genug zu Tage. Nicht als etwas unmittelbar Gewisses und Gegenwärtiges erscheint der religiöse Inhalt, den sie verkünden, sondern als ein verlorenes Paradies des Glaubens. An seiner entschwundenen Seligkeit, von der ein unsicheres Zwielicht auf eine fried- und freudlose Welt sich ergießt, hängt das Gemüth mit schmerzlichem Verlangen. Eine milde Trauer erhebt hier ihre Klage, was sie auch ergreift, fast immer bilden gebrochene Farben des Ausdrucks, ein verschwimmendes Halbdunkel der Empfindung das alles beherrschende und erfüllende Stimmungscolorit. Mit dem einen Worte Rührung ist das innerste Wesen und zugleich der weibliche Grundcharakter dieser Tonsprache bezeichnet. Ein breiter tiefer Strom des Wohllauts entquoll dem von den festesten irdischen Banden umschlossenen und durch eine innige Gemeinsamkeit der künstlerischen Anschauungen und Bestrebungen vergeistigten Verhältniß Schumann's zu seiner Clara. Wie oft sollte es vor Allem ihr zu Danke sein, wenn er in die goldene Leyer gegriffen! Von seinem, dem weiblichen Empfinden antheilvoll entgegen geneigten Wesen zeugt namentlich auch die Vorliebe für Gestalten, in welchen jenes Element überschwenglichsten Ausdruck gewonnen,

wie z. B. in dem holden Kinde der Lüfte, das ruhelos die Welt umkreist, nur um für seine Seufzer und Thränen immer neue Nahrung zu finden, oder in der nach der Lust und dem Weh der Menschen sehnsüchtig verlangenden Blumenseele. Das Paradies und die Peri, der Rose Pilgerfahrt, schmiegen sie sich nicht auf das verständnißinnigste den Gefühlsbedürfnissen eines schwärmerischen Frauengemüths an? Statt männlichen Thatendrangs sehen wir beinah allein noch weibliche Weichherzigkeit in der Production der letzten fünfzig Jahre sich regen. Von dem gesammten Modulationsumfang des Gefühls sind unsrer heutigen Musik fast nur noch die Molltöne übrig geblieben. Bei ihrer zunehmenden Versenkung in das Subjective hat sie die Fülle, Größe und Allgemeinheit des Inhalts preisgegeben und dagegen die Meisterschaft in der seelischen Klein- und Feinmalerei eingetauscht.

Wurde bisher die Rückwirkung in Betracht gezogen, welche die Frauen, als vorzugsweise tonangebender Theil des Publikums, auf unsre Kunst üben, so kommt noch ein Einfluß anderer Art hinzu, der um so mehr in's Gewicht fällt, da er nicht aus conventionellen Einrichtungen und Verhältnissen, zufälligen Modestimmungen und was dergleichen mehr ist, sondern aus den innersten Tiefen der menschlichen Natur entspringt. Er ist deshalb auch ebenso alt wie der dieser letzteren eingeborene Drang, in Wohllaut

umzusetzen und aufzulösen, was in ihr an Freud und Leid frohlockt und klagt. Das „ewig Weibliche" oder die Liebe, das mütterliche Urelement alles Lebens wie aller Kunst, nirgends gelangt es zu reinerem und vollerem Ausdrucke als im Reiche der Töne. Sie sind die beredtesten Herzenskündiger, die treuesten Boten von einem Gemüthe zum andern. Weil sie das Gefühl aus seiner selbstsüchtigen Vereinzelung lösen, zum Geben und Empfangen die Pforten der Seelen öffnen, durfte uns auch der Dichter aus dem Munde eines Liebenden die schönen Worte zurufen: „der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst, den nicht die Eintracht süßer Töne rührt, taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken; die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht, sein Trachten düster wie der Erebus. Trau keinem solchen!" Was von den wirren Stimmen der äußeren Natur noch am nächsten emporreicht zu den Gebilden der durch den Menschengeist entdeckten und geordneten Tonwelt, das Lied der gefiederten Sänger, ist nichts Andres als sehnsüchtiges Werben um Liebe. Ja, es ließ sich behaupten, daß die Musik recht eigentlich in dem berauschenden Blütenduft der Empfindung lebt und athmet, welcher dem allmächtigen, nach Vereinigung und Ergänzung verlangenden Zuge von Mann zu Weib und umgekehrt entströmt. Nicht als ob sie immer und überall diesen gebieterischen Liebesdrang zum Inhalt hätte, aber wenigstens sinnbildlich spielt

er in ihr Schaffen und Gestalten meist auch da noch hinein, wo es sich für sie zunächst um ganz andere Dinge handelt. Deutlich kann man seine Spuren selbst in der räthselhaften Sprache der Instrumente gewahren. Wer sich gern in ihre Symbolik versenkt, der mag in den Adagio's und Scherzo's unsrer Sonaten und Symphonien eine überwiegend weibliche Empfindungsweise erkennen, sich auch vielfach von deren mildem Walten in den sogenannten zweiten Hauptmotiven der Allegrosätze angemuthet fühlen. Unzählig oft ist dem Componisten das Klavier der Herold ihres Minnedienstes gewesen. Verriethen uns auch keine biographischen Mittheilungen, keine Widmung der Cis-moll-Sonate den Namen von Beethoven's Julia, unser inneres Auge würde dennoch zwischen den Notenreihen heiße Worte der Liebe lesen. Wie viel Zärtliches haben nicht Weber und Schubert, Mendelssohn, Chopin und Schumann in ihre Töne hineingeheimnißt. Noch augenscheinlicher tritt, was als das Grundelement aller Musik gelten kann, dort zu Tage, wo die Menschenstimme ihr Organ und das Wort ihr Träger ist. Von sämmtlichen Liedern gehen wohl neun Zehntel auf in der Liebe ewigem Ach und Oh. In allen Modulationen der Lust und des Schmerzes zieht es sich durch unsre musikalische Lyrik, von ihren ersten schlichtesten Klängen im Munde des Volkes bis hinauf zu den kunstreichsten Schöpfungen der Meister.

Während aber das ältere Lied und selbst noch das Schubert'sche (die schöne Müllerin, die Winterreise, wie weitaus die meisten einzelnen Gesänge sind dem Tenor zugeeignet), die Liebe des Jünglings zur Jungfrau vorzugsweise zum Gegenstand hat, kehrt sich bei unsren neueren Romantikern das Verhältniß um. Immer antheilvoller horchten sie auf die süße Musik, welche die holdeste und zugleich mächtigste Beherrscherin des menschlichen Herzens, im weiblichen Gemüthe weckt. Mit der ganzen Treue, Lauterkeit und schwärmerischen Hingebung einer echt deutschen Künstlerseele hat Schumann's Muse der Frauen Liebe und Leben gedeutet, und zwar keineswegs in dem Werke allein, das diesen Titel trägt. Zu den Blüten, die aus dem vollen von Robert Franz uns gespendeten Liederkranz in den musikalischen Hausschatz der Gegenwart übergegangen, gehören vor Allem: „Er ist gekommen“ und „Die Heid' ist braun“. In beiden Gesängen erhebt die Liebe eines Mädchens ihre Stimme, dort vernehmen wir ihren frohlockenden Jubelruf, hier ihre von Thränen gesättigte Klage. Auch das gesungene Drama ist gänzlich beherrscht und erfüllt von dem Wesen der einen allgewaltigen Leidenschaft. Entkleiden wir die farbenschimmernde Welt, die sich hier vor uns ausbreitet, ihrer bunten Schale, so bleibt als ihr Innerstes die naturgewaltige Wechselbeziehung zwischen den beiden Geschlechtern übrig. Fast allein aus

dieser entspringt, oder in sie mündet zurück, was auch nur die Oper an Gefühlen und Leidenschaften, an Tönen der Lust und des Wehes für ihre Zwecke aufwendet. Selbst die religiöse Kunst mischt den Strom ihrer geweihten Klänge in das tausendstimmige Hallelujah der Liebe, das fort und fort aus dem Reiche der Harmonien emporsteigt. Am kürzesten und bündigsten kann man vielleicht den Grundunterschied zwischen der katholischen und protestantischen Kirchenmusik dahin bestimmen, daß jene vorherrschend weiblich, diese überwiegend männlich geartet ist. In der ersteren durchweg weiche, runde Formen, blühende Fülle des Colorits, mit einem Wort: das ruhig in sich befriedigte Wellenspiel des Wohllauts; in der letzteren rastloses geistiges Kämpfen und Ringen, zusammengefaßte Energie des Willens in seiner Verneinung des Irdischen, seiner Hinkehr auf die jenseitige Herrlichkeit, das heißt in's Musikalische übersetzt: große Schärfe der melodischen und harmonischen Gliederung, namentlich auch die kräftigste Bestimmtheit des Rhythmus. Dort ist es die Gestalt der Madonna, deren milde Strahlenglorie Alles umfließt, hier die des Gekreuzigten, der uns mit seiner welterlösenden Liebe umfängt. Ueber die gesammte katholische Kirchenmusik könnte man als Motto die süße Weise des allbekannten Marienliedes: „O sanctissima“ setzen, die protestantische wurzelt dagegen mit ihrem idealen Gehalt in Luther's

streitbarem Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott.“ Daß dabei allein an unsere gewaltigen, gänzlich vom Geiste der Reformation erfüllten Altmeister zu denken ist, brauche ich kaum hinzuzufügen; war doch eben erst von dem specifisch weiblichen Gefühlselemente die Rede, unter dessen Einfluß der hervorragendste protestantische Kirchencomponist des neunzehnten Jahrhunderts gestanden.

Weil gerade in der Oper, dank der Mithilfe des Dramas, der musikalische Ausdruck die greifbarste Wirklichkeit gewonnen, mag zum Schluß noch ein rascher Blick auf die Grundformen gestattet sein, zu denen hier das weibliche Wesen sich verkörpert. Welche Bedeutung es für die Gesangsbühne hat, wird schon durch den äußeren Umstand bezeugt, daß von den dieser gewidmeten Werken so viele den Namen ihrer Heldin tragen. Seine reinsten Typen finden wir in den Schöpfungen unsrer deutschen Meister. Einfache Größe und Erhabenheit kennzeichnet sämmtliche Gluck'sche Frauencharaktere. In ihrer herben Schönheit, ihrer keuschen, allen Farbenprunk der Romantik abwehrenden Plastik gemahnen sie an die marmornen Göttergestalten der antiken Kunst. Sie werben nicht durch quellenden Reichthum des Gemüthes um unsere Liebe, aber durch den Adel und die Hoheit ihres Empfindens zwingen sie selbst den widerstrebenden Sinn zur Bewunderung. So gewaltig auch die Leidenschaften wogen, sie vermögen

keines dieser stolzen Häupter zu beugen, keines dieser starken Herzen zu brechen. Damit hängt indessen zusammen, daß der Tonsprache des Meisters eine gewisse Einseitigkeit anhaftet, daß sie weit entfernt ist, die ganze von der weiblichen Natur umschlossene Gefühlswelt zu offenbaren. Ihre feierliche Würde und Gemessenheit, die gleichartigen Rhythmen ihres Kothurnschrittes gestatten den feineren Künsten des Ausdrucks geringen Spielraum. Iphigenie und Alceste, Klytemnästra und Armide, sie sind insgesammt aus ähnlichem Stoffe geschaffen, nach demselben überlebensgroßen Maßstabe angelegt und ausgeführt. Nirgends neigen sie sich der Theilnahme freundlich entgegen, ihre vornehme Höhe und Einsamkeit scheidet sie von der Gemeinschaft mit unserem Leid und unseren Freuden.

Wie erst die Mozart'sche Oper die bunte Vielgestaltigkeit und den warmen Farbenglanz des wirklichen Lebens abspiegelt, so hat sie auch auf's liebevollste das weibliche Herz umfangen und sein süßestes Hoffen, sein heimlichstes Sehnen, sein bitterstes Weh in eine Flut des edelsten Wohllauts getaucht. Ihre Geschöpfe sind Fleisch von unsrem Fleisch und Blut von unsrem Blute, nur umstrahlt und verklärt vom Widerscheine der reinsten Schönheit. Der Componist des Figaro und Don Juan ist häufig der musikalische Shakspeare genannt worden, gewiß mit vollem Rechte: blos darf man dabei nicht vergessen, daß seiner

innersten Natur nach das gesungene Drama hinter dem gesprochenen zwar keineswegs an Macht und Tiefe, wohl aber an Schärfe und Bestimmtheit des Ausdrucks erheblich zurücksteht. Wer von beiden die gleiche Mannigfaltigkeit geistig ausgearbeiteter Charakterköpfe erwartet, weiß in der That nicht, was er will. Stets wird die Musik, selbst wenn das Wort ihre Gebilde begleitet und deutet, lediglich der allgemeinen Urtypen des Gefühls sich bemächtigen können, dagegen der Poesie als ungetheiltes Eigenthum die zahllosen Spielarten und Strahlenbrechungen des menschlichen Wesens überlassen müssen, welche aus dessen Beziehungen zur gegenständlichen Welt und aus dem rastlos geschäftigen Hineinreden des Verstandes in unser Empfinden sich ergeben. Den beiden Haupteigenthümlichkeiten der weiblichen Natur entsprechend, ihrer leicht erregbaren, rasch überquellenden Innerlichkeit und der Anmuth ihrer Erscheinung, zerfallen die Frauencharaktere der Gesangsbühne in zwei Gruppen. In der einen sehen wir auf die Wärme und den Reichthum des Stimmungsgehalts, in der anderen auf den spielseligen Reiz des Ausdrucks das Haupgewicht gelegt. Jene hat an dem Adagio, diese an dem Scherzo ihr instrumentales Seitenstück. Die erstere spaltet sich wieder in zwei Unterarten, je nachdem das Gefühlsleben mehr thatkräftig nach außen, oder mehr träumerisch nach innen gewandt sich darstellt. Der modernen Oper blieb

es vorbehalten, die drei weiblichen Typen, zu denen wir auf solche Weise gelangen, in ihrer ganzen Einseitigkeit zu entwickeln und eine besondere Primadonnenspecies für die Vertretung jedes einzelnen zu erziehen. Unter den größeren Theatern ist heut zu Tage keines, das nicht seine dramatische, lyrische und Coloratur-Sängerin hätte, mit wohlverbrieften und dennoch immer neuen Grenzhader anfachenden Besitzrechten. — Die Mozart'sche Oper kennt nicht so engherzige Theilung der Arbeit. Wohl unterscheiden wir auch bei ihren Trägerinnen zwei bestimmte Klassen, je nachdem das sinnliche oder das geistige Element entschiedener sich hervorkehrt; nirgends erscheinen jedoch diese beiden Seiten in starrer egoistischer Vereinzelung, sondern immer so, daß jede zugleich ihren Gegensatz widerspiegelt, von ihm als leise mitschwingendem Intervall begleitet wird. Trotz allen individuellen Unterschieden haben wir deshalb von sämmtlichen Frauencharakteren des Meisters denselben Eindruck idealer, durch keine psychologischen Scheidekünste des Verstandes beunruhigter Harmonie. Zum Beleg dafür sollen hier nur zwei Zeugnisse angerufen werden. Die Gestalten der Susanne und Donna Anna können vielleicht als die reinsten Verkörperungen jener beiden Grundformen des Weiblichen gelten, von denen die Rede gewesen. Dennoch sammelt sich die erstere in der Gartenscene aus ihrem, bis dahin so bunt und heiter

bewegten, unbefangen den wechselnden Stimmungen des Augenblicks hingegebenen Spiele der Töne zu dem innigsten aller Brautgesänge, in welchem wir, um mit Mörike zu reden: „den Geist der süßen Leidenschaft stromweise, wie die gewürzte sommerliche Abendluft, einathmen", während diese, nachdem sie an der Leiche des Vaters und bei der Entdeckung des Mörders den ganzen sittlichen Adel ihrer Natur offenbart, zuletzt unter Thränen lächelnd, in die Gemeinschaft mit den übrigen staubgeborenen Herzen zurückkehrt.

Zu der reichen künstlerischen Erbschaft, welche Mozart den Nachfolgern hinterließ, gehört auch die zwiefache Ausprägung des weiblichen Wesens, wie wir sie fast in jedem seiner dramatischen Werke gewahren. Nach ihrem Muster sind im Fidelio Leonore und Marcelline sich gegenüber gestellt, im Freischütz Agathe und Aennchen, im Oberon Rezia und Fatime. Auf der einen Seite die ernsten Töchter der Constanze, Gräfin, Donna Anna, Pamina, auf der anderen Blondchens, Susannens, Zerlinens und Papagenas fröhlicher Nachwuchs. So sehr beherrschte dieser Dualismus eine Zeit lang die gesammte Operntechnik, daß selbst Beethoven mit offenbarem inneren Widerstreben sich ihm anbequemte. Will es uns doch bedünken, daß gleich dem ersten flüchtigsten Blicke die eine von seinen beiden Frauengestalten nur als ein dem Herkommen gemachtes Zugeständniß, die andere als das leibhafte Kind des Genius

sich zu erkennen gibt. Viel zu eng war diesem die kleine Welt, die Marcellinens Freuden und Sorgen umschließt. Keineswegs ist hier die Tonsprache der Gefahr überall entgangen, eine Mädchenliebe ernsthaft zu nehmen, die einer Frau in Männerkleidern gilt, und später, über diesen Irrthum aufgeklärt, zu dem ersten Gegenstande ihrer Wahl ebenso rasch und wohlgemuth zurückkehrt, als sie sich früher von ihm abgewandt. Eine um so gemäßere Aufgabe bot sich dem eigensten Vermögen des Meisters in dem Charakter der Leonore dar. Die ganze Fülle und Tiefe des Gemüths, seine heldenhafteste Thatkraft und seine rührendste Milde vereinigen sich in dieser Gestalt, die gleich einem Heiligenscheine der ungetrübte Glanz des sittlichen Ideals umfließt. Erst in der Ehe vollendet sich die ethische Bestimmung des Weibes, und Beethoven folgte nur einem gebieterischen Grundzuge seiner Natur, wenn er nicht das holde Bangen und Sehnen des jungfräulichen Herzens, sondern die starke, in dem Ernste des Lebens und unter dem strengen Gebote der Pflichten gefestete und geläuterte Liebe der Gattin zum Inhalte seiner Oper erkor. Schwebte das Wesen der Donna Anna getheilt zwischen Vater und Verlobtem, so geht das der Leonore gänzlich auf in der einen allgewaltigen Opferflamme selbstlosester Treue und Hingebung, von welcher das Verhältniß des Weibes zum Manne und umgekehrt seine höchste sittliche und poetische Weihe empfängt.

Keine lieblicheren Mädchenblüten sind dem grünen Waldesschatten unsrer heimatlichen Romantik entsprossen, als Agathe und Aennchen, die schwesterlich verbundenen Bewohnerinnen des altbürgerlichen Försterhauses. Auch hier wieder dieselben Grundformen des Weiblichen wie bei Mozart, nur jetzt aus ihrer idealen Höhe und Verklärung in die nächsten traulichsten Beziehungen zu der uns umgebenden Wirklichkeit gerückt und dadurch doch wesentlich umgestaltet. Der Gefühlsausdruck hat an realistischer Frische und lebensgetreuer Unmittelbarkeit noch erheblich gewonnen, auf der anderen Seite freilich fast eben so viel an allgemein giltigem Stimmungsgehalte eingebüßt. Gleich in der ersten Scene, mit welcher der Componist seine beiden Mädchencharaktere einführt, prägt sich die Eigenart eines jeden auf's Ueberzeugendste aus. So beredt ist die Sprache der Töne, daß auch ohne die Hilfsmittel der Bühne, selbst ohne das erläuternde Wort, ein deutlich angeschautes Bild dem inneren Auge sich darstellen würde. Man braucht diesem Zwiegesange nur das Duett zwischen der Gräfin und Susanne entgegen zu halten, um die völlig verschiedene Auffassung des weiblichen Wesens in der klassischen und in der modernen Oper zu erkennen. Je größer auf den ersten Blick die Aehnlichkeit der beiden Stücke und der an ihrer Ausführung Betheiligten erscheint, um so lehrreicher ist die Vergleichung. Bei Mozart über-

wiegt die Harmonie der Gesammtstimmung, bei Weber die Mannigfaltigkeit des Einzelnen. Dort mildert und versöhnt, hier schärft und spannt die Musik die individuellen Gegensätze.

Wir sind damit zu dem für die ganze folgende Entwickelung des gesungenen Dramas entscheidenden Punkte gelangt. Je mehr die Componisten die Erfahrung machen mußten, daß bereits vor ihnen sämmtliche Grundweisen des Gefühls erschöpft worden, umso ausschließlicher suchten sie ihr Heil in der handgreiflichsten Bestimmtheit der Charakteristik. Dieser letzteren wächst aber das Vermögen mit der Einseitigkeit des Inhalts, und wir sehen deshalb die musikalische Seelenmalerei in ihrem Trachten nach neuen Reizen des Ausdrucks der gesunden Mitte menschlichen Empfindens immer weiter abgekehrt, immer bewußter in die Darstellung des Absonderlichen, rein Subjectiven sich versenken. Recht zeigt sich das schon in dem Verhältnisse der Euryanthe zur Agathe. Die engste Blutsverwandtschaft ist unverkennbar, aber die spätere Gestalt streift bereits die Grenze, wo das Weiche in's Weichliche, das Zarte in's Kränkliche, die Innigkeit in Verschwommenheit übergehen. Bemerkenswerth ist ferner, daß hier das freundlich lächelnde, die heitere Seite des weiblichen Wesens verkörpernde Gegenbild gänzlich fehlt. Von orientalischem Localcolorit überschleiert, tauchte es später noch einmal im

Oberon auf. Aus Fatimens Munde hat es seinen Scheidegruß der deutschen Oper zugerufen, die sich nun dafür an einem Gegensatze anderer Art schadlos hielt. Auch ihn empfing sie als neuen, aber schon völlig gesicherten künstlerischen Erwerb vom Schöpfer unserer musikalischen Romantik. Bereits durch diesen war die weibliche Seele in zwei gänzlich selbständige Hälften gespalten worden, in eine schlechthin passive und eine active, in eine gute und eine böse, in die reine, jeder That unfähige Empfindung und den souveränen Willen. Die Frauengebilde, in denen sich der Gegensatz zum erstenmal personifizirte, heißen Euryanthe und Eglantine. Von diesen beiden Typen erscheint seitdem die gesammte musikalische Charakterzeichnung beherrscht. Namentlich den einen von ihnen ist sie nicht müde geworden, in zahllosen Variationen zu umspielen, ihn immer mehr in's Aetherische, Ueberweibliche, Engelhafte zu steigern. Wie ihn unsere moderne Gesangslyrik mit ihren üppigsten Trieben und frischesten Blüten umrankt, wie er das Urelement ist, dem in der Peri, der Rose Pilgerfahrt, „der Frauen Liebe und Leben" eine Fülle von Duft und Farben entströmt, so vertritt er, in seine äußerste Einseitigkeit getrieben und hier alle gesunde Kraft des Gemüths verzehrend, das ewig Weibliche in der Oper neuesten Schlages. Er bildet in der That ein Bindeglied zwischen Schumann und Wagner, wie völlig ver-

schieden auch sonst die beiden Tondichter geartet sind. Fast in allen weiblichen Gestalten des letzteren ist der verführerischste Zauber der Frauennatur, das holde heimliche Wogen und Weben ihres Empfindens, in somnambule Verzückung, in den athemlosen Taumel verhimmelnder Liebesekstase umgeschlagen. Die Musik aller dieser Herzen schwebt und schwelgt ausschließlich in den höchsten, gespanntesten Chorden der Seele, ist das vocale Seitenstück zu dem nervös überreizten Violingeschwirre im Wagner'schen Orchester.

Lebendige Menschen zu schaffen, ist die höchste Aufgabe des Künstlers, der ihn rastlos treibende und beherrschende Drang sich ihr ganz und voll darzubieten, das köstlichste von seinem Urahnen, dem Prometheus, ihm überlieferte Erbstück. Diesen Schatz bis auf den heutigen Tag nach bestem Vermögen gehegt und gehütet zu haben, keinen schöneren Vorzug kann unsere vaterländische Kunst gegenüber der italienischen und französischen aufweisen. Ob sie an deutscher oder fremder Dichtung sich emporgerankt, stets hat sie getrachtet, die Gestalten, die sie auf die Bühne gerufen, mit individuellem Gehalte zu erfüllen, die Worte auf ihren Lippen durch den in der Musik pulsirenden Herzschlag der Empfindung zu beglaubigen. Nicht wollte sie das Ohr mit sinnlichem Wohllaute berauschen, nicht das Beifallsbedürfniß der Sänger und Sängerinnen in Nahrung setzen, sondern als echte Seelenmalerin mit ihren

Tönen die vom Drama dargebotenen Charaktere zu einem höheren, volleren Leben erwecken. Ganz anders die italienische und französische Oper; jene wie diese ist immer dem Zuge nach dem Conventionellen und Schablonenhaften gefolgt. Eine sorgfältige Musterung ihrer Frauengestalten würde sich deshalb auch für unsren Zweck als durchaus unergiebig erweisen. Steckt doch in ihnen allen die um die Gunstbezeugungen des Publikums werbende Primadonna als eigentlicher Kern. Nicht ohne guten Grund hat man Rossini den Erneuerer der italienischen Gesangsbühne genannt. Ein frischer Strom reich bewegten Lebens ist ihr durch ihn zugeführt worden. Wie viel sie aber auch der verjüngenden Berührung mit seinem Genius verdankte, in einer Beziehung blieb es gänzlich beim Alten: als das höchste künstlerische Gebot galt dem Componisten des Barbier und Othello, gleich allen seinen Vorgängern, die dienstbeflissene Rücksicht auf die unersättliche Gefallsucht der Stimmen, zumal der weiblichen. Auch seitdem hat im Vaterlande des bel canto kein Wechsel der Mode die Oberherrlichkeit der Sänger und Sängerinnen über den dramatischen Tonsetzer zu erschüttern vermocht, und verhängnißvoll ist sie namentlich den Heldinnen der musikalischen Tragödie geworden. Weiblich pflegt an diesen mit dem buntesten Flitterstaate der Töne überladenen Geschöpfen nichts anderes zu sein als etwa nur ihre Hoffart und Eitel-

keit. Kein Herz schlägt ihnen in der Brust, unecht sind ihre Schwüre, unecht ihre Thränen. Bellini ist vielleicht der Einzige, in dessen Weisen hier und da wahrhaftigere Gefühlslaute aus der Frauen Liebe und Leben hineinklingen. Frischer und voller als die opera seria spiegelt die heitere Gattung das weibliche Wesen ab. Sie hat sich indessen fast allein darauf beschränkt, in immer neuen Spielarten jenen Typus zu umschreiben, der bereits in dem Charakter der Rosina so frohlockenden Ausdruck gefunden. Wenden wir uns von den Italienern zu den Franzosen, so erscheinen auch hier die leichtgeschürzten Töchter der komischen Muse erheblich bevorzugt. Die große Oper hat stets mit beiden Augen nach dem äußeren Effect hingeschielt, mit dem rechten nach dem der pathetischen Phrase, mit dem linken nach dem der technischen Bravour. Für den letzteren mußten die Gaukeleien ihrer ewig lächelnden Coloraturprinzessinnen sorgen, während die Donner der Leidenschaft in dem Munde der dramatischen Sängerinnen rollten. In jedem Werke von anspruchsvollerem Wurfe sehen wir diese in ihrer rein verstandesmäßigen Einseitigkeit gleich natur- und kunstwidrige Arbeitstheilung festgehalten. Niemand wird den hervorragenderen Frauengestalten der französischen Oper eine Reihe glänzender Eigenschaften absprechen. An melodischem Reize hinter ihren italienischen Schwestern erheblich zurückstehend, sind sie diesen an Schärfe

und Schlagfertigkeit des charakteristischen Ausdrucks fast ebenso sehr überlegen. Wie achtsam sie aber auch nach jedem Stichworte des Dramas hinlauschen, ein Gebilde von einheitlichem Gusse und zugleich vollquellendem seelischen Gehalte sucht man umsonst unter ihnen.

Stellen wir jetzt, den gesammten von uns zurückgelegten Weg mit einem raschen Blicke überschauend, noch einmal die Frage: was haben die Frauen im Reiche der Töne zu bedeuten? so lautet die Antwort: theils weniger, theils unendlich mehr als in den anderen Künsten. Das Erstere ist zu behaupten, wenn wir ihre Thaten, das Letztere, wenn wir ihr gesammtes Sein und Wesen in Betracht ziehen. Zwischen diesem und der süßesten Musik trat eine so enge Blutsverwandtschaft zu Tage, daß beide fast nur als verschiedene Erscheinungsformen des nämlichen Inhalts gelten können. Indem der Verfasser von seinem Thema scheidet, ist er sich bewußt, dessen Reichthum auch nicht annähernd erschöpft, die Räthsel, die es aufgibt, nicht etwa gelöst, sondern nur zur Sprache gebracht zu haben. Er würde indessen seine Arbeit nicht für ganz unfruchtbar halten, sollte sie angethan sein, die Fülle der vom Gegenstande dargebotenen culturgeschichtlichen, psychologischen und ästhetischen Gesichtspunkte wenigstens einigermaßen anschaulich zu machen.

Klatschen und Zischen.

Die Kunst ist nichts anderes wie die in den menschlichen Geist hineingenommene, durch ihn zu schönem Schein wiedergeborene und verklärte Natur. Zwischen beiden besteht deshalb bald die innigste Gemeinsamkeit, bald der schärfste Gegensatz, je nach dem Gesichtspunkte, unter dem wir sie betrachten. Leben schafft die eine wie die andere, allein während die Gebilde der Natur ihren Zweck lediglich in sich selbst tragen, kommen die der Kunst erst gegenüber dem sie anschauenden und genießenden Menschen zu ihrem vollen Rechte. Die Nachtigall singt, die Rose duftet, nicht damit wir uns an ihnen ergötzen, sondern weil solches einmal ihre Art ist, zur Bethätigung ihres Wesens nothwendig gehört. Niegesehene Wunder ohne Zahl birgt das Meer in seiner Tiefe, Millionen von Gestirnen wandeln am Himmel, die kein Fernrohr je erspähen wird. So schön sagt Hegel in seiner Aesthetik: „Das bunte farbenreiche Gefieder der Vögel glänzt auch ungesehen, ihr Gesang verklingt ungehört; die Fackeldistel, die nur eine Nacht

blüht, verwelkt ohne bewundert zu werden in den Wildnissen der südlichen Wälder, und diese Wälder, Verschlingungen selber der schönsten und üppigsten Vegetationen, mit den wohlriechendsten, gewürzreichsten Düften, verderben und verfallen ebenso ungenossen. Das Kunstwerk aber ist nicht so unbefangen für sich, sondern es ist wesentlich eine Frage, eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüther und Geister." — Nur die rohen Triebe des Egoismus walten im Reiche der bewußtlosen Natur. Gegen die Mitgeschöpfe gleichgiltig, ja ihnen in dem allen gemeinsamen Kampfe um das Dasein meist feindselig, vollenden hier die Einzelwesen ihren Lebenskreis. Weder für einander noch für den Menschen da zu sein, ist ihre Bestimmung. Wohl übt an ihnen der letztere das Hoheitsrecht des Stärkeren. In jeder Weise müssen sie ihm dienstbar werden, indem er sie nicht allein zu zahllosen praktischen Zwecken ausnutzt und verwerthet, sondern auch sie zum Gegenstande der Forschung macht, ihnen die Geheimnisse ihrer Entstehung abfragt und sie solchergestalt seiner geistigen Botmäßigkeit unterwirft. Gern nennt er sich deshalb den Herrn und König der Schöpfung. Sie in Besitz zu nehmen und zwar im weitesten Umfange, gehört gewiß zu seinen vornehmsten Aufgaben, allein ihr selbst bleibt diese Beziehung auf ihn etwas rein Aeußerliches. Nur dem eigenen Bildungstriebe folgend, hat sich die

Erde dem Chaos entrungen und von Allem, was sie nährt und trägt, gilt dasselbe. Der Natur liegt jedes ihrer Werke gleich sehr am Herzen, das größte und kleinste, das höchste und niedrigste. Sie weiß nichts von einem Vorrechte der Letztgeburt, demgemäß sie blos deshalb die Welt so herrlich aufgebaut und so reich gegliedert, um ihrem jüngsten Kinde, dem Menschen, die Wohnstätte zu bereiten und den Tisch zu decken. In dem ewigen Strome des Werdens, der ihrem dunklen Schoße entquillt, erscheint alles Einzelne auf's Sinnvollste geplant und von unfehlbarer Meisterhand ausgeführt. Versucht jedoch unser Blick, das Ganze zu überschauen und zu umfassen, so gewahren wir nur ein sich selbst genügendes Spiel ohne Ziel und Ende, das zwecklose Hin und Her von Entstehen und Vergehen im gleichförmig sich wiederholendem Wechsel.

Das Gegenbild zum Leben und Weben der Natur zeigt die Welt des Geistes. Dort der Krieg Aller gegen Alle, hier die innigste Gemeinsamkeit und Gegenseitigkeit. An die Stelle selbstsüchtiger Vereinzelung ist die Wechselbeziehung des Mit- und Füreinander getreten. Das natürliche Dasein erfüllt seine Pflicht gegen die Gattung, indem es sich fortpflanzt. Nur durch die Vererbung des ihm geliehenen Lebens überschreitet es den engen Kreis seiner Sonderexistenz. Nothwendig gehört dagegen zum Wesen des Menschen der Zusammenhang mit Seinesgleichen.

Schon auf niedriger Stufe der Gesittung finden wir ihn als Glied eingefügt in ein größeres Ganzes. Es bildet den Boden, worin er wurzelt, aus dem er die vornehmste Nahrung schöpft und den er wiederum mit seinen Thaten befruchtet. Um so reicher gestaltet sich aber dieser Austausch von Geben und Empfangen, je kräftiger auf der einen Seite das Individuum geartet und je höher auf der anderen der Culturzustand gediehen ist, in welchen es hinein geboren worden. Fortwährend überhäuft uns die menschliche Gesellschaft mit tausend Wohlthaten, allein wir stehen dafür auch gänzlich in ihrem Dienste. Jeder bringt ihr dar, was er vermag, dieser die Arbeit seiner Hände, jener die durch die Kraft des Willens und die kluge Berechnung des Verstandes der Natur abgerungenen Vortheile, ein Dritter die edelsten Blüten und Früchte des Geistes. Nirgends tritt vielleicht die Wechselbeziehung zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen, die durch unausgesetztes Nehmen und Gewähren sich bethätigende Gegenseitigkeit prägnanter zu Tage, als in dem Verhältnisse des Künstlers zu der Welt, in der er lebt und für die er schafft. Der unwiderstehliche Drang, sich ihr ganz hinzugeben, das gebieterische Bedürfniß, die innere Glut in andere Seelen auszuströmen, mit dem reinsten und höchsten Inbegriffe des eignen Wesens auch ihnen ihr Spiegelbild vorzuhalten, sie allein rufen ihn an sein Tagewerk, entbinden die ver-

schwimmenden Traumgestalten seiner Phantasie zu äußerem Dasein und leibhaftiger Erscheinung. Trägt er doch in sich die beseligende Gewißheit, daß in dem, was ihn bewegt, nur der warme, volle Herzschlag des allgemein menschlichen Empfindens schwingt. Mit anderen Worten: die tiefe Quelle aller echten Production ist die Liebe. Sie löst der Kunst die Zunge, ihr befruchtender Segen erfüllt die Seele des Künstlers. Die größten Meister sind stets die gewesen, deren Thaten uns zurufen: „Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt!"

Weil die Gebilde der dichtenden Phantasie im Gegensatze zu denen der Natur nie herrenlos sind, sondern, als Liebesgruß von einer Seele zur andern, ihre Widmung in sich tragen, eben deshalb erfordert jede auf die Darstellung des Schönen gerichtete Thätigkeit zwei Subjecte, eines, von dem sie ausgeht, und ein zweites, welchem sie zu Gute kommt. Nicht minder als der Künstler selbst gehört zur Wesenheit und Wirklichkeit der Kunst ein Publikum, dem er seine Gaben darbringt, das ihrer froh wird, sich zu ihnen bekennt. Diese Beziehung liegt so sehr in der Sache, daß sie allein die Sprache der Empfindung über die Enge und Gebundenheit des bloßen Naturlauts erhebt. Wer nur der Einsamkeit vertrauen mag, was in seiner Brust frohlockt oder klagt, thut keineswegs dasselbe wie der echte Sänger. Dem gebieterischen inneren Drange

gehorchen zwar beide, während aber der eine gänzlich unter dem Banne seiner Leidenschaft gefangen bleibt, klärt und erweitert sie sich dem Andern zum Ausdruck eines allgemein giltigen Inhalts. Das leibhaftige Kunstwerk ist kein selbstgefälliges Spiel mit den Interjectionen der Lust und des Schmerzes, kein im Leeren verklingender Monolog. Stets erscheint es vielmehr als eine Ansprache, darauf gerichtet, um sich her bekräftigenden Widerhall zu erwecken. Weil es solche Antwort heischt, ihrer gar nicht entbehren kann, durfte alle künstlerische Production ein Liebesgruß genannt werden, der, wenn er Erwiderung findet, den Spender ebenso beglückt wie den Empfänger, aber ohne sie verstummen muß. Nie ist das Publikum häufiger und heftiger gescholten als aus dem Munde der Künstler. Damit hat es jedoch seine eigene Bewandtniß. Zu Grunde liegt selbst den zornigsten Anklagen der Art nicht Haß oder Verachtung, sondern das Gegentheil. Gar leicht gibt es Streit zwischen Liebenden, denn am empfindlichsten wird das Herz von denen verletzt, die es auf's innigste umfaßt.

Das höchste schöpferische Vermögen reicht mit seinen Thaten weit hinaus über die unmittelbare Umgebung. Da in ihm das Allen Gemeine zum reinsten und vollsten Ausdruck gelangt, ist sein Publikum die gesammte Menschheit. Glücklich sind aber auch schon die zu preisen, welche wenigstens für einen Bruchtheil der Welt, sei er auch noch so gering,

nicht umsonst gelebt und geschaffen. Der künstlerischen Production wohnt ein so großer Reiz inne, daß sie allein durch die Gewißheit beseligt, irgend wo ihr Verständniß zu finden. Jeden anderen Lohn kann sie missen, nur diesen einen nicht. Ihn begehrt der erlauchteste, den rohen Gefühlsbedürfnissen der gedankenlosen Masse abgekehrteste Genius nicht minder als das gefällige, zu jeglichem Liebesdienste stets bereite Talent. Ihr Publikum wollen beide haben, blos in der Richtung, in der sie es suchen, wie in den Mitteln, es sich zu gewinnen, liegt der Unterschied. Wohl geht der redliche Künstler mit seinem gesammten Denken, Empfinden und Thun in der Hingabe an die Sache auf. Keine nach Beifall schielende Nebenrücksicht lenkt seinen Blick vom Ziele ab, beirrt seine Hand. Wahrhaftiges Zeugniß abzulegen vom Wesen der Schönheit, so weit überhaupt sein Vermögen reicht, das allein beherrscht und erfüllt ihn. Den besten Theil der Kraft schöpft er aber dabei aus dem unerschütterlichen Glauben, mit der Kundgebung des innerlich Geschauten und Durchlebten andere Gemüther zu erfreuen, zu veredeln, zu erheben. Liegt es in der Natur jeder geistigen That, daß ihre Wirkungen hinausstreben in's Freie und Weite, löst sie sich blos deshalb von der Persönlichkeit ihres Urhebers ab, damit sie ein integrirendes Glied bilde in der fortlaufenden Kette der Erscheinungen, so gilt das in eminentem Sinne

vom Kunstwerke. Seine Bestimmung ist die, genossen und verstanden zu werden. Daher spielt unter den Bedingungen, die es in's Leben rufen, eine so hervorragende Rolle die Empfänglichkeit des Publikums, an das es sich wendet. Kein Homer, kein Sophokles wäre den Griechen beschieden gewesen, hätte nicht das ganze Volk hinter seinen Dichtern gestanden, und je einhelliger das unsrige in den weimar'schen Dioskuren seine obersten Herren und Meister erkannte, um so mehr wuchs diesen die Kraft, sein innerstes Wesen zu künden und zu deuten. Was Licht und Wärme für die Pflanze sind, das war einst für unsre jugendliche Instrumentalmusik das liebevolle Verständniß, welches sie in den Reihen des österreichischen Adels fand. Von ihren ersten Schritten in die Welt bis zu dieser Stunde hat die Oper nicht aufgehört, in der Gunst der Höfe und der vornehmen Gesellschaft sich zu sonnen. Welche Seite der Culturgeschichte wir auch aufschlagen, überall bietet sie in Hülle und Fülle die Belege dafür, daß die Kunst um so reichere Gaben den Menschen gespendet, je höher sie sich von ihnen geehrt wußte. Aber Sebastian Bach, also wahrlich der Größten Einer, war er nicht ein Prediger in der Wüste, ein Künstler ohne Publikum? Gewährte denn sein Leben ein anderes Schauspiel wie das eines in tiefster Einsamkeit vollendeten Tagewerks, eines ununterbrochen strömenden Gebetes in Tönen, nur von jenem Ohre ver-

nommen und gewürdigt, zu welchem es als demüthiges Opfer emporgestiegen? — Ich frage jedoch zurück, ob in einer Zeit, in welcher die Kirche den gesammten idealen Gehalt des Daseins umschloß, nicht gerade diese den Offenbarungen des Genius die geeignetste und einflußreichste Stätte darbot; ob der Meister, der ihren Akten die musikalische Weihe gab, auf jede Wirkung nach außen hin zu verzichten, blos mit dem entsagungsvollen Bewußtsein sich zu getrösten hatte, daß er auf die beste Weise, wenn auch danklos, Gott und der Kunst diente? — Eng gemessen war freilich damals in Deutschland selbst den hervorragendsten Geistern der Schauplatz für ihre Thaten. Lediglich die nächste Umgebung wurde von ihnen tiefer bewegt und ergriffen. Wollte denn aber der überschwengliche Segen echtester religiöser Erbauung gar nichts bedeuten, der aus den Bach'schen Cantaten jeden Sonn- und Festtag in die Seele der zum Gottesdienst versammelten Gemeinde quoll, mochte diese auch nur dunkel den unermeßlichen Werth der Gefäße ahnen, die so köstlichen Inhalt bargen? Selbst der gewaltige Thomanercantor bedurfte eines empfänglichen Publikums, und es hat ihm nicht gefehlt.

Des lebendigen Zusammenhangs mit der Welt um ihn her wird der Künstler an der seinen Werken bereiteten Aufnahme inne. Erst durch diese empfangen sie auch für ihn die letzte thatsächliche Beglaubigung. Seinem Ohre

klingt deshalb kein Wort voller und süßer als das eine: Erfolg. — Auf ihn ist mehr oder minder bewußt alle künstlerische Production gerichtet. Seine rückwirkende Kraft spornt und steigert sie zu immer höheren, freieren Flügen, und schon die Hoffnung, die ihn voraus nimmt, ist ihr die hilfreichste Genossin bei der Arbeit. Die Weihe des Erfolges kann kein dem Dienste der Schönheit gewidmetes Bilden und Gestalten entbehren, welchen Stoff es auch ergreifen mag, und am allerwenigsten jene nachschaffende Thätigkeit der Phantasie, durch die allein die Schöpfungen der Poesie und Musik erst zur unmittelbaren Wirklichkeit erweckt werden. Der Dichter, der Componist, sie dürfen gemächlich die gute Stunde abwarten, da die Muse sich zu ihnen neigt, während ihre Dolmetscher, die Schauspieler, Sänger und Virtuosen gänzlich unter der gebieterischen Gewalt des Augenblicks stehen. Versagt ihnen dieser oberste Gebieter seine Gunst, so bleiben das treueste Gedächtniß, die gewissenhafteste geistige Vorbereitung, die meisterlichste Technik ohnmächtiges Rüstzeug. Für den ausführenden Künstler hängt alles von der Stimmung ab, die ihn bei der Darstellung selbst erfüllt und beseelt. Sie ist das eigentlich Schöpferische in seinem Thun, und ihre Kraft und Reinheit wird durch nichts anderes so sehr bedingt, wie durch die verständnißinnige Gegenseitigkeit zwischen ihm und dem Publikum, die hinüber

und herüber ihre elektrischen Fäden zieht. Und noch das kommt hier in Betracht: die künstlerische Reproduction verrauscht mit dem Augenblicke, der sie gebar, von ihm fordert sie daher auch, dem zündenden Blitze gleichend, ihre Wirkung. Weil die letztere ihren Ausdruck in dem gespendeten Beifalle findet, eben darum bedeutet dieser für die Bühne wie für den Concertsaal das alles belebende und befruchtende Element. Er ist kein durch die Gnade des Publikums den Künstlern zugeworfenes, ihre Eitelkeit liebkosendes Almosen, sondern nichts mehr und nichts weniger als die Antwort, die sie begehren und erwarten dürfen, auf die sie ein wohlerworbenes Recht haben, wenn sie ihre ganze und volle Schuldigkeit gethan. Ein dankloses Auditorium zerschneidet mit roher Hand die feinsten und zugleich kräftigsten Verbindungsnerven zwischen sich und der Aufführung. Es richtet eine Scheidewand auf, über welche die Stimme und die äußeren Geberden der Kunst zwar noch hinausreichen, vor der aber ihre innerste Seele scheu und stumm zurückweicht. Werth hat jedoch alle gezollte Anerkennung nur, wenn sie echt ist, wenn sie ferner in würdiger Form und an schicklicher Stelle sich äußert. Lediglich der Verein dieser Eigenschaften, deren jede eine etwas nähere Betrachtung fordert, macht den Beifall zum berufenen, beide Theile gleich ehrenden Mittler zwischen dem Publikum und seinen Künstlern. Sobald

ihm dagegen auch nur eines von den drei guten Dingen abgeht, ändert er gänzlich die Natur. Sein Segen wandelt sich dann um in Fluch. Statt mit dem feinfühligen Verständnisse aller wahren Liebe die Sache zu fördern, wird er ihr erbitterter Feind, ein frecher, das Heiligthum der Schönheit entweihender Eindringling.

Der echte Beifall charakterisirt sich als die unmittelbare Wirkung eines eben empfangenen künstlerischen Eindrucks. Er ist kein Urtheil des Verstandes, keine freie That des Willens, sondern lediglich der absichtslose Ausbruch des in seinen Tiefen erregten Gefühls. Ein sehr bezeichnendes Wort hat unsre Sprache für Solche, denen irgend ein starker Reiz den ruhigen Gleichmuth der Seele gestört. Wir sagen von ihnen: sie sind außer sich gerathen. Das will aber soviel heißen, daß ihr gesammtes Wesen aus den Schranken der ihm durch die Macht der Sitte zur Gewohnheit gewordenen Haltung und Gemessenheit hervorbricht, mit einem gewaltsamen Sprunge gegen seine zweite, anerzogene Natur die erste ihm angeborene wieder eintauscht. Diese, im Alltagsleben zum Schweigen verurtheilt, gewinnt dann plötzlich ihre Stimme zurück. Sie antwortet mit einem Aufschreie der Lust oder des Schmerzes, je nachdem die Macht freundlich oder feindlich gewesen, welche ihr die Zunge gelöst. Die Prosa der Bildung verschmäht fast ganz den Naturlaut der Empfindung. Dem elementaren

O und Ach, diesem ungeprägten Metalle des Gefühls, zieht sie die den Austausch der Begriffe und Gedanken vermittelnde Scheidemünze des Verstandes vor. Auch in symbolischen Interjectionen kann sich eine heftige innere Bewegung verrathen. Zu ihnen gehören vor Allem das Lachen und Weinen, Händedruck, Kuß und Umarmung, auf die Knie Fallen und zahllose andere Geberden. Sind sie echt, so erscheinen sie stets als die unmittelbare Wirkung von irgend welchem unwiderstehlichen Anlasse, dessen Gewalt die innerste Natur des Menschen aus den ihm aufgenöthigten Banne der Konvenienz, aus der gewohnheitsmäßigen Herrschaft über sich selbst löst und befreit. Auch der in unseren Theatern und Concertsälen laut werdende echte Beifall ist nur eine symbolische Interjection des Publikums. Dieses hat die verlorene Naivetät durch den Segen der Kunst zurückempfangen. Gänzlich unter dem siegreichen Eindrucke der ihm dargebotenen Gaben der Phantasie kann es nicht anders als die bis in die verborgensten Tiefen seines Gemüths eingedrungene Erschütterung zugleich äußerlich an den Tag legen. Jubelnd grüßt es die hehre Majestät der Schönheit. Sie ist die allmächtige Königin, der es huldigt. Auf ihre Diener und Willensvollstrecker strahlt nun freilich stets der Glanz solcher Triumphe zurück, und jenen wird damit der reinste, beglückendste Lohn zu Theil, welchen überhaupt der künstlerische Beruf für seine

Auserwählten bereit hält. Unmittelbar gilt der echte Beifall lediglich der Sache selbst, er bejaht und bekundet die vom Dichter, vom Componisten hervorgerufene Wirkung. Ihre Träger, die Darsteller, gehen aber darum keineswegs leer aus und sollen es auch nicht. Ihnen wird zu Gemüthe geführt, daß sie das Rechte getroffen, mit treuer Hand den anvertrauten Schatz gehegt und gehütet, daß sie, Dank der Energie ihres nachschaffenden Schauens und Empfindens, den Geist des Werkes aus dem Banne der stummen Schriftzeichen befreit, den holden Schläfer geweckt, durch den warmen, kräftigen Lebenshauch der Liebe die starre, farblose Hülle dem leuchtenden Schmetterling abgestreift. Unendlich fördert sie jedes wahrhaftige Zeugniß der Art. Es wirkt zugleich belehrend und anfeuernd, schärft ihren Kunstverstand und stärkt ihren Willen.

Wie es kaum ein Gebiet gibt, auf welchem nicht Betrug und Lüge ihr unsauberes Handwerk treiben, so sind sie auch, seitdem die Welt Theater und Concertsäle besitzt, mit besonderem Eifer geschäftig, die Stimme des Publikums zu fälschen und zu überschreien. Die plumpste und widerlichste Art des unechten Beifalls ist der von den Künstlern selbst oder ihren rührigen Agenten bestellte und bezahlte. Als Lärminstrument dient ihm aber jene feile, freche, lakaienhafte Genossenschaft, für die unser ehrliches Deutsch keinen Namen hat. Bei unsren westlichen Nachbarn

gedieh sie stets am besten, und von ihnen ist sie deshalb auch getauft. Der „Claque“ im engsten und eigentlichsten Sinne braucht hier nicht erst der Proceß gemacht zu werden, längst hat ihr selbst wie ihren Lohnherren die öffentliche Meinung das wohlverdiente Brandmal der Verachtung aufgeprägt. In den französischen Theatern pflegt der künstliche Beifall mit klugem Vorbedachte organisirt zu sein. Die gedungenen Schaaren, von denen er ausgeht, die „Romains“, gehören da meist zu den allernothwendigsten geschäftlichen Bühnenrequisiten. Demgemäß üben sie denn auch ihr Gewerbe wie wohlgeschulte Soldaten, während es in Deutschland fast überall den unsicheren Händen zuchtloser Freischärler anheimfällt. Ganz leeres Geschwätz sind aber die verlegenen Entschuldigungen, mit denen man von gewissen Seiten aus die durch die Claque geleisteten guten Dienste in Schutz zu nehmen versucht. Man behauptet, weit entfernt das Publikum zu terrorisiren, wolle sie es nur daran erinnern und dazu anregen, seine Pflicht zu erfüllen. Ihre Lärmsignale hätten lediglich die Bedeutung, allzu phlegmatische Schauer und Hörer aus der Erstarrung zu wecken, ihnen in's Ohr zu rufen: habt Acht, die Kunst redet Euch an, horcht auf ihre Stimme und gebt Antwort. Genau mit demselben Rechte könnte jede Falschmünzerbande einen Freibrief daraufhin fordern, daß sie beflissen sei, den Vorrath der für Handel und Verkehr nothwendigen

Austauschmittel zu vermehren. Nichts ist in Wahrheit kunstfeindlicher als das Treiben der Claque. Ihr unreiner Hauch verdirbt die Luft in unsren Theatern. Indem sie an die Stelle des wirklichen Beifalls dessen grinsende Grimasse setzt, begeht sie ein Majestätsverbrechen an dem allgemeinen Stimmrechte des Publikums. Nach jeder Seite hin stiftet sie Unheil. Der Ekel vor ihrer rohen Zudringlichkeit verleidet feinfühligeren Gemüthern die öffentlichen Räume; sie belügt und betrügt die gedankenlosen Massen, schädigt den Darsteller, der ihre schmutzigen Dienste verschmäht und zieht Alle, in deren Solde sie steht, immer tiefer hinein in sittliche und künstlerische Verkommenheit.

Keineswegs von der gemeinen Lohnclaque allein wird falsche Münze des Beifalls geprägt, auch bessere, vornehmere Hände befassen sich häufig damit. Ihr Eingreifen, durch ganz andere Beweggründe bestimmt, gewährt zwar ein weit weniger abstoßendes Schauspiel, ist jedoch in seinen Folgen der Sache kaum minder verderblich. Es entspringt aus einer besonders hoch gesteigerten, der Reinheit und Sicherheit des ästhetischen Gefühls stets gefährlichen Theilnahme an der Persönlichkeit der bevorzugten Künstler. Um die gefeierten Größen der Bühne und des Concertsaales, zumal um die weiblichen, pflegt fast ohne Ausnahme eine Schaar von blindergebenen Freunden, Verehrern und

Anbetern sich zusammen zu ballen. Freiwillig versehen sie den Dienst der treuesten und muthigsten, in jedem Augenblicke zu Schutz und Trutz mit Wort und That bereiten Leibwache. Betrachten wir uns den wunderlichen Schwarm etwas näher. Allen Uebrigen voran stürmen die kühnen Helden, die es ernstlich auf das Herz der Herrin abgesehen. Ihr ritterlicher Eifer kann dieser leicht unbequem werden, denn er zählt auf Dank. Weil ihn aber keine Probe außer Fassung zu setzen vermag, ist er in hohem Grade werthvoll. Kaum minder opfermuthige, wenn auch weit bedächtigere Kämpen bilden das zweite Glied. Es sind zumeist Herren in reiferem Alter, die weder der Mangel an irdischen Glücksgütern, noch ein Uebermaß berufsmäßiger Obliegenheiten beschwert, welche deshalb von einem Kampfe um's Dasein wenig wissen. Der Verkehr mit der Kunst und ihren Trägern füllt ihnen die reichliche Muße aus, bietet tausendfältigen Anlaß zu allerlei unterhaltender und selbst aufregender Geschäftigkeit. Nach der Versicherung erfahrener Theatermütter — also vielleicht der sachverständigsten Autorität, was den Bühnenerfolg und die oft sehr geheimen und verschlungenen Fäden betrifft, die ihn lenken — gibt es für junge emporstrebende Künstlerinnen kein wirksameres Mittel, rasch vorwärts zu kommen, als die Protection dieser vielvermögenden und zugleich uneigennützigen Enthusiasten. Wie bei ihrem jugendlichen

Vortrabe, so ist auch bei ihnen nicht selten ein wärmeres Gefühl mit im Spiele, als die bloße Bewunderung eines glänzenden Talentes. Ihre Liebe hat jedoch gelernt, sich zu bescheiden, alles zu gewähren und nichts zu verlangen. In der Nähe der Diva sich zu sonnen, deren häuslichen Kunstübungen beizuwohnen, keinen anderen Lohn erwarten die entsagungsvollen Herzen, welche schon ein wohlwollender Blick der schönen Augen, ein freundliches Wort aus dem von den Musen begnadigten Munde hoch beglückt. Diesen Kerntruppen des Beifalls in unsren Theaterschlachten folgt endlich noch ein bunter Haufe von Gecken, Salonbummlern, Schwätzern und Hanswürsten, kurz von Leuten, die nur aus Eitelkeit an die leuchtenden Sterne der Kunst sich hängen. Nach authentischer Mittheilung berichten zu können, wie viele Sträuße und Kränze die Primadonna eingeheimst, die beneidete Eintrittskarte sicher in der Tasche zu haben, wenn ein Sensationsabend zu erwarten steht, immer aus erster Hand allen Theaterklatsch zu erfahren, das und Aehnliches setzt die Schaaren der Galopins in Bewegung. Sie sind übrigens stets sehr dankbar, durch die rüstigsten Claqeurdienste vergelten sie die ihnen erwiesene Gunst. In der Gefolgschaft berühmter Künstler fehlt nie ein ebenso massenhaftes wie einflußreiches weibliches Element. Außerdem thut an ihnen der Freundeseifer der nächsten Tisch- und Zechgenossen ein Uebriges.

Hat die unbesoldete Claque auch nicht so kräftige Fäuste wie die für Geld gekaufte, ihre Leistungen dürfen sich doch getrost mit denen der letzteren messen. Die durch sie bereiteten Scheinerfolge sind sogar noch viel glänzender und dauerhafter, weil der ungerechte oder übertriebene Beifall hier sehr oft im guten Glauben gespendet wird, und selbst wenn er geflissentlich die Stimme des Publikums fälschen will, die Absicht zu täuschen weit besser verstecken kann, als der von jedem einigermaßen theaterkundigen Auge leicht zu controllirende Troß der Miethlinge. Gerade deshalb übt die Claque in Glacéhandschuhen einen so mächtigen, die Gesundheit des öffentlichen Kunstlebens untergrabenden Einfluß. Sie erfüllt die Zuhörerräume mit eitlem Lärm und zerstreuender Unruhe, verkürzt durch ihre vorlauten Begeisterungsausbrüche dem der Sache zugewandten Theile des Auditoriums auf's empfindlichste den Genuß. Tritt nun aber gar der nicht seltene Fall ein, daß ihr Liebling eine gefährliche Mitbewerbung um den Preis des Abends zu bestehen hat, dann gibt es diesseits und jenseits der Lampen einen Kampf auf Leben und Tod. Je gleicher gewogen die Kräfte sind, die sich auf der Bühne den Sieg streitig machen, um so härter gerathen Welfen und Ghibellinen aneinander. Die Schlacht zu gewinnen, den Feind niederzuschmettern, liegt ihnen bei solcher Gelegenheit fast noch mehr am Herzen als dem unmittelbar Betheiligten

selbst. Derartige Wettrennen nach den äußeren Ehren des Erfolges, zu denen sich das Theater — dieser öffentliche Tummelplatz eifersüchtiger Nebenbuhlerschaften — Jahr aus Jahr ein hergeben muß, können sehr aufregend, sehr ergötzlich sein, allein vor ihrem Staube und Getöse flieht jede künstlerische Illusion. Und noch anderen Schaden richtet der von parteiischer Bevorzugung gezollte Beifall an. Während er die Geltung der durch keine Claque unterstützten Darsteller mittelbar herabdrückt, steigert er den Credit seiner Lieblinge zu schwindelhafter Höhe. Er setzt ihre Eitelkeit und Hoffart in Nahrung, macht sie gegen jede straffere Zucht aufsässig, zieht mit seiner Treibhauswärme alle effectsüchtigen Unsitten des egoistischen Virtuosenthums groß, verschließt das Ohr der Gefeierten den Wohlthaten des verständigen Tadels und ihr Gewissen den ohnehin meist so leisen Mahnungen der Selbstkritik. Wie der Förderung eines Talents kein größerer Segen zu Theil werden kann, als der Ausdruck gerechter Anerkennung, so ist nichts mehr geeignet, es von Grund aus zu verderben, als die Schmeichelei, und am liebsten träufelt sie ihr süßes Gift in diejenigen Seelen, die es am begierigsten einsaugen. Seiner Wirkung besonders zugänglich sind aber seit jeher Alle, deren Beruf sie nicht blos mit ihren Thaten, sondern auch mit ihrer Person hinausweist unter die Augen der Masse. Die im Dienste der Liebe und Freundschaft

arbeitende Claque drängt sich geräuschvoll zwischen das unbefangene Publikum und die Künstler. Sie usurpirt die jenem allein gebührende Stimme und raubt diesen die Gelegenheit, den Werth ihrer Gaben an dem durch sie hervorgerufenen Eindrucke zu prüfen.

Die echteste, ursprünglichste und liebenswürdigste Form des Beifalls ist der Applaus. Wenn Kinder vor Freude außer sich gerathen, klatschen sie in die Hände, und nur Solchen thut die Kunst ihr Himmelreich voll und ganz auf, deren Herz noch jung genug und empfänglich ist für die Weihe naivster Unschuld und Gläubigkeit. Auch an ihnen erfüllt sich das Wort des Neuen Testamentes von den Kindlein, denn die höchsten Offenbarungen der Religion und der Schönheit haben mit einander gemein, daß sie in einem durch keine Einsprache und Zweifel des Verstandes beunruhigten und entzweiten Gemüthe den reinsten und lautesten Widerhall wecken. Wer die Tempel der Dicht- und Tonkunst betritt, um vor Allem Kritik zu üben, sei es als Berufsobliegenheit oder aus Liebhaberei, der empfindet kaum mehr den Drang, den ihm hier dargebrachten Gaben zuzujubeln. Die durch keine Elementargewalt des Gefühls durchbrochene Macht und Gewohnheit der Bildung fesselt seine Hände. Gerathen sie ja einmal in Bewegung, so unterzeichnen und verkünden sie nur ein durch genaue Erwägung des Für und Wider gewonnenes Urtheil. Der

echte Beifall ist aber, wie wir sahen, nie von des Gedankens Blässe angekränkelt, kein Wahrspruch der Reflexion, sondern der aus tiefster Seele hervorbrechende Naturlaut der Empfindung. Diese letztere verschmäht jedoch alle wilden, gänzlich fessellosen Geberden. Weil künstlerisch geartet, trägt sie vielmehr Maß und Gesetz des Ausdrucks in sich. Wie in der Weise zu lachen der angeborene geistige Adel eines Menschen vielleicht am deutlichsten sich verräth, ebenso der des Publikums in dem Klange des von ihm gespendeten Beifalls. Nur die rohe Masse thut ihr Entzücken durch Brüllen kund, durch Gestampf der Füße und Trommeln mit den Stöcken. Ein ästhetisch empfindendes und genießendes Auditorium wird sich nie zu solchen und ähnlichen Grimassen der Freude hinreißen lassen. Der Applaus hat ferner in seiner Dauer sich zu bescheiden und nur da seine Stimme zu erheben, wo er die des Dichters, des Componisten nicht hemmt und betäubt. Nach der Art unnützer Buben, die aus lauter Lust ihr Spielzeug verderben und zerbrechen, so und nicht anders geberdet er sich, wenn er das zur Darstellung gelangende Werk überschreit. Weit maßlosere Stürme des Beifalls als das gesprochene Drama pflegt das gesungene zu entfesseln. In vielen Opern wird der Applaus geradezu von der Musik commandirt. Wenn er hier das Stichwort versäumt, nicht dem empfangenen Befehle gemäß Feuer giebt, dann hat man stets das Gefühl,

als ob ein in der Partitur vorgeschriebenes Instrument den Einsatz schuldig geblieben. Wie Trompeten und Posaunen, Pauken und große Trommel, ebenso nothwendig gehören in das Orchesternachspiel mancher italienischer Bravourarien die hineinschmetternden Freudensalven des Publikums. Sehr thöricht wäre es, die bei solchen Anlässen (zu ihnen zählen auch die Koketterien und Renommistereien des landläufigen Klavier- und Violinvirtuosenthums) lautwerdenden Kundgebungen auf der ästhetischen Goldwage abwägen zu wollen. Interesse kann nur haben, gegenüber der echten und wahrhaftigen Kunst den Werth und die Bedeutung des Beifalls zu untersuchen. Mit geschlossenem Munde ist dieser nicht selten am beredtesten. Nicht blos die äußere Würde, mehr noch das innerste Wesen des Oratoriums bindet ihm die Zunge. Die religiöse Musik wandelt den Concertsaal in eine Kirche, die Zuhörerschaft in eine betende Gemeinde. Ihr entspricht als einzig gemäße Wirkung die tiefste Einkehr des Gemüthes in sich. Auch wo die Tragödie ihr vanitas vanitatum vanitas, ihr mea culpa, mea maxima culpa uns mit höchster Gewalt vor die Seele bringt, kann oft des Dichters wie des Darstellers schönster Lohn sein, die mit stockendem Athem lauschende Theilnahme des Publikums, der wie auf leisen Engelsschwingen durch das Haus rauschende Geist selbstlosester Andacht und Hingabe. Einen engeren Bund

mit unserer sinnlichen Natur hat die Oper geschlossen. Durch ihre eindringlichsten und bedeutsamsten Momente wird sie fast immer eine Stimmung hervorrufen, die den berechtigten Ausdruck im Applaus findet. Ob er jedoch dem Componisten und dessen Anwalte, dem Sänger, nur frohlockende Antwort gibt, oder ihnen ungestüm in's Wort fällt, das ist, ich wiederhole es, eines der sichersten Kriterien für die größere oder geringere Feinfühligkeit derer, die ihn spenden.

Zu den gewichtigsten Zeichen des Beifalls gehört der Hervorruf. Auch er kann die Bestätigung eines eben empfangenen allmächtig in den Gemüthern fortschwingenden Eindruckes sein, und lediglich diese Herkunft aus der lebendigen Stimmung des Augenblicks macht ihn zu einem echten und ehrlichen. Doch da er bereits die einzelnen Künstler beim Namen nennt, unmittelbar an sie den überquellenden Strom des nach außen drängenden Gefühls adressirt, läßt er die persönliche Beziehung deutlich zu Tage treten. Sehr leicht kann hier das Wesen der Sache, das nichts anderes ist, als der Geist der Kunst, und seine durch keinen störenden Einfluß beeinträchtigte Mittheilung zu kurz kommen, eine Gefahr, die nur dann verschwindet, wenn von jener höchsten Auszeichnung ein sparsamer Gebrauch gemacht wird. Entwerthet doch Verschwendung selbst den schönsten Lohn. Es gibt fürwahr keine fadere, albernere

Komödie in der Komödie, als wenn die Darsteller immer wieder an die Rampe befohlen werden, um für so viele gütige Beweise der Huld und Gnade mit Blick und Geberde zu danken. Weil der Hervorruf die Künstler von dem Werke ablöst und daher immer die Aufführung unterbrechen würde, ist für ihn nur dort Raum, wo die letztere ohnehin pausirt, also im Zwischenakte oder nach ihrem endgiltigen Abschluße. Platzt er hinein in die offene Scene, so charakterisirt er sich als eine von banausischen Hörern und Schauern geübte Barbarei. Es reicht zu seiner ästhetischen Legitimation noch keineswegs das Fallen der Zwischengardine hin. Der Hervorruf kann durch die künstlerische Anregung des Augenblicks geweckt sein, der die Günstlinge des Publikums bei ihrem Erscheinen auf der Bühne begrüßende Empfang ist es nie. Wie große Verdienste auch der durch diese Form des Beifalls Geehrte besitzen mag, etwas Absichtliches haftet ihr immer an. Sie feiert die Person auf Kosten der Sache, verschlingt und begräbt oft mit ihrem Geräusche bedeutsame Stellen der Dichtung oder Partitur und wird leicht zur Kränkung für die nicht in ähnlicher Weise Bevorzugten. Jede rühmliche künstlerische That kann ihrem Urheber, wie hoch oder niedrig auch sonst sein Name in der öffentlichen Gunst stehen mag, die Ehre des Hervorrufs einbringen. Die Auszeichnung des Empfangs pflegt dagegen blos den verwöhntesten Schoßkindern der

Mode beschieden zu sein. Sie sind auch das Ziel, dem des Beifalls duftige Geschosse zufliegen. Der den Helden und Heldinnen der Bretter durch Kränze und Blumenspenden dargebrachte Zoll des Dankes und der Anerkennung ist stets ein absichtsvoll vorbereitetes, beflissen zur Schau gestelltes Liebeswerk courmacherischen Eifers. Das unbefangene Publikum hat damit eben so wenig zu schaffen wie der Genius des Augenblicks, dessen Eingebung sich als die alleinige Quelle des künstlerisch berechtigten und werthvollen Beifalls ausgewiesen. Es ist früher von dem rührigen Treiben der unbesoldeten Claque die Rede gewesen. Jene pflegt in unsren Theatern meist die Rolle der gütigen Blumenfee zu übernehmen. Sie weiß, daß den Augen ihres Lieblings nichts wohlgefälliger ist, als wenn sie ihm aus vollen Händen mit dem kostbarsten Schmucke der Gärten und Treibhäuser huldigt. Gehässig und pedantisch zugleich wäre es aber, einem für die unmittelbar Betheiligten so genußreichen Spiele schlechterdings wehren zu wollen. Gern wird man deshalb seinen Veranstaltern durch die Finger sehen, falls sie nur den Takt und die Geduld besitzen, die gelegene Zeit für die in die Oeffentlichkeit sich hineindrängenden Beweise ihrer Galanterie abzuwarten und nicht zu deren Schlachtopfer das dargestellte Werk machen. Sobald das letzte Wort, der letzte Ton verklungen, mögen sie sich nach Herzenslust gütlich thun, zum mindesten den

Zwischenakt herankommen lassen, bevor sie zur Munition greifen.

Unter die Unarten des Beifalls gehört endlich noch der Dacaporuf. Dem gesprochenen Drama bleibt er fern, denn hier würde der durch ihn gestiftete Unfug auch dem blödesten Sinne in die Augen springen. Der Concertsaal und die Oper sind seine Heimat. Die Macht der Musik pflegt ihn zu wecken, und er selbst ist für das Ohr des Künstlers die süßeste Musik. Aus mehr als einem Grunde geht jedoch dem in ihm sich kundthuenden Verlangen jede künstlerische Berechtigung ab. Alle musikalische Ausführung gleicht bis zu einem gewissen Grade einem Glücksspiele. Factoren können dabei ihren Einfluß üben, die von der Berechnung und dem Willen gänzlich unabhängig sind. Ob zweimal hintereinander dieselbe Nummer den höchsten Treffer gewinnt, bleibt deshalb immer ein unsicheres Ding. Dazu kommt, daß in den meisten Fällen die einfache Wiederholung die Wirkung einer Kunst abschwächt, deren eigenstes Wesen die Bewegung, das Werden und Wachsen ihrer Gestalten, mit einem Worte die Steigerung ist. Der dem Dacaporufe willfahrende Sänger oder Spieler muß demgemäß den Drang fühlen, es noch besser zu machen, nachdem er bereits vorher sein Bestes gegeben. Kaum kann er sich dabei der Versuchung entziehen, bald die Eile, bald die Langsamkeit des Tempo, die Mannigfaltigkeit der

dynamischen Unterschiede und was sonst zu einem geist- und charaktervollen Vortrage gehört, zu übertreiben, kurz das so empfindliche, die weiseste Sparsamkeit fordernde Gleichgewicht zwischen dem Zwecke und dem Aufgebote der Mittel anzutasten. Mehr thun wird er nach allen Seiten hin und dennoch weniger leisten. Endlich die Hauptsache: bei jedem zündenden künstlerischen Eindrucke ist eine Art von Ueberraschung im Spiele, ihren holden Reiz vermag aber keine, durch die Unersättlichkeit der Hörer befohlene Wiederholung zurückzurufen. Also fort mit dem Dacapo sowohl im Concertsaale wie in der Oper! — Vollends sinnlos ist es in der letzteren, wo nicht allein ein Musiksatz, sondern zugleich auch ein Stück Handlung mit allen sie begleitenden Mienen und Geberden von Neuem sein Stichwort empfängt. Der jeder Illusion damit versetzte Schlag macht sich freilich nicht überall gleich fühlbar. Leichter wird er in der italienischen Oper verwunden, wo ohnehin das Drama gänzlich unter dem Pantoffel seiner herrschsüchtigen Ehehälfte steht. Allein eine Entwürdigung der Kunst und ihrer Träger, wie hoch sich auch diese bei solchen Gelegenheiten geehrt wähnen mögen, ist es immer, wenn Rosina eine zweite Auflage ihres una voce poco fa dem fernen Lindoro nachsendet, wenn Norma, statt des treulos Entflohenen zu gedenken, an der casta diva hängen bleibt, wenn Edgardo nicht eher auf sich das Schwert zückt, als

bis die Hörer die Süßigkeit seines fra poco a me ricovero noch einmal geschlürft. Es gemahnt das stets an die zwei- und vierbeinigen Künstler des Circus, die sich auch bereit halten müssen, auf Verlangen immer dieselben Sprünge auszuführen, weil sie ihre Sache so gar schön machten.

* * *

Wer das Recht hat zu belohnen, der kann und darf auch strafen. Das Eine ist durch das Andere bedingt und, wie es scheint, wäre damit bereits ausgesprochen, daß dem Publikum, welches seine Künstler beklatscht, auch die Befugniß zustehen muß, ihnen seine Unzufriedenheit bemerklich zu machen, also sie auszuzischen. — Besinnen wir uns einen Augenblick, ehe wir diese Folgerung unterschreiben. Die Stimme des Beifalls galt uns als die Interjection einer schauenden oder hörenden Versammlung, hervorgerufen durch die nach Außen drängende Elementargewalt des in seinen Tiefen erregten Gefühls. Kein kritisches Urtheil sollte sich darin kundthun, keine Absicht, den Urhebern des beseligenden Eindrucks Lob oder Dank zu spenden, sondern lediglich der Naturlaut der vom leuchtenden Auge der Schönheit bis in's Herz getroffenen und erwärmten Empfindung. Von dem eigentlichen Gewähren eines Lohnes ist demnach hier gar nicht die Rede und kann es nicht sein, wenn anders das Verhältniß zwischen den Künstlern und dem Publikum richtig aufgefaßt

worden. Wohl mag man sie seine Diener nennen, aber nur in dem Sinne, wie auch der Priester der Diener seiner Gemeinde ist, überhaupt Jeder im Dienste seines Berufs, also zugleich mittelbar aller derer steht, für die er wirkt und schafft. Belohnen und strafen kann der Gebieter seine Untergebenen; allein die Träger und Organe der Kunst werden, so lange in ihrer Seele der letzte Rest der Selbstachtung, des Pflichtgefühls und der Begeisterung noch nicht erstorben, kein anderes Souveränitätsrecht über sich anerkennen, als das jener ewigen Ideale, mit deren reinem Abglanze sie die trübe Welt des Endlichen und Zufälligen erhellen und verklären sollen. — Aber die Scheu vor dem Rohen, Gemeinen, Fratzenhaften, kurz die leidenschaftliche Verneinung des Häßlichen ist doch jedem feinfühligeren Gemüthe ebenso natürlich wie die enthusiastische Bejahung des Schönen? — Gewiß, denn sie strömen aus derselben Quelle, sind nur der negative und positive Pol der nämlichen Empfindung. Gleichberechtigt ist also der Naturlaut beider, so gut wie der Beifall darf auch der Ekel seine Stimme erheben. Wer dem Klatschen, der Geberde des einen das Wort geredet, muß auch das Zischen, die Geberde des anderen gewähren lassen. Keineswegs um uns vom Gegentheile zu überzeugen, wollen wir nur noch einmal den Punkt scharf in's Auge fassen, von welchem diese ganze Betrachtung ausging. Schon im gewöhnlichen

Leben erscheint uns die Interjection der Freude fast immer liebenswürdig und sympathisch, die der Unlust zumeist lästig und zudringlich. Jene hat hellen und vollen, diese heiseren und gepreßten Klang. Das macht es aber nicht allein; der Grund ist kein blos ästhetischer, er liegt tiefer. Frohlockender Jubelruf mag hinausstürmen in die Welt, erhebt und erfrischt er doch Alles um sich her, aber schamhaft soll sich das Weh in unserer Brust verbergen. Gern sehen wir lachende Lippen, allein als Zeichen der Schwäche gilt es, wenn in den Mienen Aerger und Verdruß sich malen. Nur die höchste Lust darf gelegentlich mit dem naiven Urlaute des Gefühls die unter der gewohnheitsmäßigen Herrschaft des Verstandes und Willens unsrem Wesen gesetzten, ihm zur andren Natur gewordenen Schranken durchbrechen. Dem Mißmuthe gestatten wir keineswegs die gleiche Freiheit. Er selbst kann sehr berechtigt sein, die Weise ihn kund zu geben ist es nur dann, wenn sie auf's strengste die Formen des Anstandes und der Sitte wahrt. Wo nun aber Hunderte und Tausende zu den von der Kunst ihnen bereiteten Festen sich versammeln, da haben jene schon das Werkeltagsleben regelnden und veredelnden Mächte noch weit mehr zu bedeuten. Aus ihrem Banne befreien kann nur die lösende Gewalt der Schönheit, weil die durch sie unsrem Gemüthe zurückgewonnene Naivetät von ungleich höherem Werthe

ist, als aller Erwerb der Bildung. Vollste Kraft und Geltung haben jedoch die Gebote der letzteren, so lange an ihre Stelle nichts Besseres tritt. In jedem menschlichen Verbande soll der Einzelne sich dem Ganzen unterordnen, durch keine egoistische Bethätigung seines Wesens den gemeinsamen Zweck schädigen. So will es die gute Sitte und unverbrüchlich ist das Gesetz, um welches es sich hier handelt. Wenn die Kunst zu den Massen redet, darf kein störender Mißlaut sich hervorwagen, soll nicht die Würde der Sache und ihrer Vertreter wie die Sammlung und Andacht aller theilnahmevoll Empfangenden und Genießenden dem rohen Spiele des Zufalls preisgegeben sein. Was die Einen abstößt und verstimmt, kann Andere anziehen und erfreuen, denn im Reiche des Schönen wird jeder nach seiner Façon selig. Niemand hat das Recht, irgend welche Zeichen des Mißbehagens einer Versammlung aufzudrängen, die sich lediglich eingefunden, um den Werken der Kunst ihr Ohr zu leihen. Wenn aber das gesammte Publikum nun eines Sinnes wäre, wenn es bis auf den letzten Mann in seinen wohlbegründeten Ansprüchen und Erwartungen sich getäuscht sähe? Welche Rücksicht sollte ihm dann noch den Mund verschließen, es nöthigen, zum bösen Spiele gute Miene zu machen? — Ich erwidere darauf, daß der Unwerth einer Gabe uns noch keineswegs berechtigt, den Geber zu beschimpfen. Der durch Zischen

kundgegebene Wahrspruch fügt zur Ablehnung die Beleidigung. Schon wo er nur dem Inhalte des Kunstwerks gilt, übt er grobe Ungebühr an dessen Autor. Als Kritik der Darsteller, also hier dem Betroffenen unmittelbar in's Antlitz geschleudert, ist er ein Akt roher, gefühlloser Grausamkeit. Unsre Theater und Concertsäle sind öffentliche Stätten des Genusses und der Erhebung, aber keine Richtplätze, auf denen Strafurtheile verkündet und in Vollzug gesetzt werden. Vermag das Dargebotene nicht die Stimme des Beifalls zu wecken, so ist der Rest Schweigen. Alles was über die stumme Ablehnung hinausgeht, bricht den Frieden des Orts. Aber keineswegs immer bietet das Zischen dem Anstande und der guten Sitte Hohn. Es kann auch ein Mittel berechtigter Nothwehr sein, lediglich die Bedeutung haben, an jene obersten Schutzgeister alles öffentlichen Kunstlebens zu mahnen und ihre Herrschaft aufrecht zu erhalten. Solches geschieht, wenn sein Schweigen gebietender Ordnungsruf nicht den Künstlern selbst, sondern dem vorlauten Eifer ihrer Freunde, Gönner und Anwälte gilt, und das fordert noch ein letztes Wort.

Wir haben gesehen, daß in den der Kunst geweihten Räumen der Beifall je nach seinem Ursprunge und der Weise sich zu bethätigen, bald die Rolle des einflußreichsten und berufensten Mittlers zwischen den Darstellern und dem Publikum, bald die des ungeberdigsten Eindringlings

und Störenfriedes spielt. Ein Kind und Zeuge edler Begeisterung, trägt er neuen Zündstoff zu dem Feuer, das ihn geweckt. Von unechter Herkunft oder verwilderter Art ist er dagegen der erbitterte Feind aller dem eigensten Wesen der Sache treu und unbefangen zugewandten Theilnahme. Während einer Aufführung der Hugenotten geschah es in Berlin, daß von der Valentine des Abends der stürmische Zuruf ihrer Verehrer im Duett des dritten Akts die Wiederholung der Worte begehrte: „Ich bin ein Mädchen, o Marcel, das ihn liebet und das sein Leben willig giebt für ihn!“ Als ein anderes Mal eine ebenfalls hochgefeierte Sängerin in der Rolle des Gounod'schen Gretchen auftrat, hieß sie ihr Anhang mit einem so gellenden Freudengeheul willkommen, daß vor dem Lärm der Capellmeister den Taktstock, die Musiker ihre Instrumente sinken ließen. Minuten verstrichen, ehe Faust auf sein: „Schönes Fräulein, darf ich's wagen?“ Bescheid erhielt. Durch die zwischen der Primadonna und ihren Getreuen gewechselten Grüße gerieth die ganze Scene außer Rand und Band. Wie oft mußte man es im Barbier erleben, daß die Gesangstunde die gewaltsamste Unterbrechung erlitt, weil auf der Bühne sämmtliche Hände der Darstellerin der Rosina behilflich waren, die ihr zugeworfenen Sträuße und Kränze zusammenzuraffen. Zahllose ähnliche Dinge ließen sich anführen. Statt weitere Beispiele hier zu

häufen, würde es indessen ersprießlicher sein, noch rasch in Betracht zu ziehen, wie allem solchen, die Kunst zur Lügnerin und Possenreißerin erniedrigenden Unfuge am wirksamsten zu begegnen ist. Fragt man, wer soll das unbefangen genießende Publikum vor den Zudringlichkeiten der Claque, der gedungenen wie der freiwilligen, schützen, so lautet die Antwort: zunächst dieses selbst durch die von ihm geübte ästhetische Polizei. Wenn es der lässigen Gewohnheit entsagt, in gedankenloser Gutmüthigkeit jede Unart des Beifalls zu dulden und wohl gar noch zu unterstützen, dann wird bald strengere Zucht und Ordnung in unsre Theater zurückkehren. Vom Zischen, als einer gegen die Ruhestörer in den Zuhörerräumen gerichteten Mahnung und Rüge, ist eben die Rede gewesen. Kräftig gehandhabt, wird dieses Mittel in den meisten Fällen ausreichen, den ungestümen Kundgebungen eines erheuchelten oder durch persönliche Beziehungen erhitzten Freudenrausches den Mund zu schließen. Pflegen doch meuterische Minoritäten sich sehr rasch vor der moralischen Macht des ihnen nachdrücklich zu Gemüthe geführten vernünftigen Gesammtwillens zu beugen. Der letztere kann aber nur da sein volles Gewicht in die Wage werfen, wo er zugleich eine auch äußerlich anerkannte und gewährleistete Befugniß ausübt, wo er als Wächter des ihm verbürgten Hausfriedens auftritt. Er muß mit anderen Worten die Bühnen-

vorstände, die obersten gesetzlichen Schutzherren aller guten Theatersitte, auf seiner Seite wissen. Ohne Zweifel hätten diese das Recht, den Aufenthalt in den ihrer Obhut anvertrauten Räumen von der unverbrüchlichen Beachtung jeder der Würde der Kunst und des Schauplatzes schuldigen Rücksicht abhängig zu machen. Mit der Drohung, den Falschmünzern des Applauses wie seinen ungezogenen Heißspornen, den Dacaposchreiern, den unzeitigen Hervorrufern und Blumenspendern die Thür zu weisen, überschritten sie noch keineswegs ihre Vollmacht. Abgesehen von allen anderen Bedenken wird jedoch eine gewitzte Theaterverwaltung schon aus rein praktischen Gründen mit der polizeilichen Ueberwachung und Maßregelung des Publikums sich so wenig wie möglich befassen. Das ist es aber auch gar nicht, was hier gefordert wird. Es genügen weit gelindere und unverfänglichere Mittel. Sie ergeben sich aus der von der obersten Leitung berufsmäßig geübten Disciplinargewalt über sämmtliche Bühnenmitglieder. Wenn den letzteren ein Strafparagraph in der Hausordnung einschärfte, keinem Dacaporufe, keinem die Handlung unterbrechenden Hervorrufe Folge zu leisten, wenn alle in die offene Scene hineinfliegenden Blumen und Kränze gleich dem übrigen Kehricht von den Theaterdienern bei Seite geräumt würden, so wäre dem künstlerischen Anstande Genüge geschehen. Dieser Vorschlag begehrt

nichts Neues, Unerhörtes, sondern nur die Nachahmung eines längst von einzelnen Bühnen gegebenen guten Beispiels. Hin und wieder hat man dagegen das Bedenken erhoben, das Publikum würde ein solches Verbot als Eingriff in seine Souveränität empfinden und nur um so lauter und trotziger auf den mißliebigen Zeichen des Beifalls bestehen. Der Einwand erscheint hinfällig. Er geht von der Annahme aus, die Mehrzahl der Theaterbesucher sei genau so geartet, wie die jugendlichen Wildlinge auf unsren Straßen, die auch zunächst um so ungeberdiger toben, je mehr man Miene macht, ihnen das Handwerk zu legen. Jede die Würde der Sache betonende Bühnensatzung findet erfahrungsmäßig in der Majorität des Publikums ihren kräftigen Rückhalt, denn der bessere, gebildetere Theil der Gesellschaft und nicht ihre Hefe pflegt die meisten Plätze in den Zuhörerräumen einzunehmen. Wie viel der Beifall für die Kunst, zumal für die darstellende bedeutet, ich hoffe es sattsam dargethan zu haben. Aber gerade, je nothwendiger sie dieser Nahrung bedarf, um so mehr hängt von deren Reinheit ihre eigene Gesundheit ab. Eine Theaterverwaltung, die nicht, so weit sie es vermag, dem unechten oder unschicklichen Beifalle auf den Mund schlägt, wird sich leicht der Deutung aussetzen, daß sie auch in ihm ein den Glanz der Kunst und ihrer Stätten mehrendes und förderndes Element erblickt.

Karl Löwe.

Unter den zahlreichen in jüngster Zeit veröffentlichten Denkwürdigkeiten hervorragender Musiker begegnen wir auch der Selbstbiographie und den gesammelten Briefen Karl Löwe's. Ein stilles, äußerlich kaum bewegtes, auch innerlich ruhig und stetig verlaufendes, von unausgesetzter ernster Arbeit erfülltes Künstlerleben zieht in diesen Blättern an uns vorüber. Ungleich früher als die meisten seiner Berufsgenossen hatte Löwe den festen Ankergrund gefunden; eine gesicherte bürgerliche Stellung, der eigne häusliche Herd waren ihm bereits in einem Alter beschieden, in welchem für Andere der Kampf um die Existenz mit allen seinen bunten Wechselfällen erst zu beginnen pflegt. Schon ehe er das fünfundzwanzigste Jahr vollendet, wurde er zum städtischen Musikdirector in Stettin ernannt; um dieselbe Zeit führte er seine erste Frau heim. Bis zum späten Abende seines langen Lebens sehen wir ihn dann auf dem nämlichen Schauplatze thätig, demselben fest umgrenzten Kreise amtlicher Obliegenheiten eifrig und ge-

wissenhaft dahingegeben. Nur alljährliche, nach wenigen Wochen bemessene Ferienreisen im Hochsommer unterbrachen den regelmäßigen Verlauf seines Tagewerks. Und ein ganz ähnliches Schauspiel wie Löwe's äußere Schicksale gewährt uns seine künstlerische Entwickelung. Auch sie gelangte schon sehr früh zu ihrem, durch keine Sturm- und Drangperiode vorbereiteten, durch keine nachträgliche Wandlung beunruhigten Abschluß. Gleich das Erstlingswerk des Componisten zeigt ihn uns in seinem vollen Wuchse. Die Balladen „Edward“ und „Erlkönig“ hatten einen zweiundzwanzigjährigen Jüngling zum Autor, aber schon hier ist das gesammte Wesen der Gattung mit genialer Sicherheit festgestellt, mit feinfühligstem, den innersten Stimmungsgehalt der Dichtung erfassendem poetischen Verständnisse zur Erscheinung gebracht. Fast ein halbes Jahrhundert war unsrem Tondichter zum Schaffen beschieden und unermüdlich hat er seine Zeit genutzt. Das Verzeichniß der veröffentlichten Werke begreift 145 Nummern, dabei enthält der Nachlaß des Ungedruckten die Fülle. Pflegt nun aber sonst die schöpferische Thätigkeit eine mehr oder weniger fortbildende und umgestaltende Rückwirkung auf die künstlerische Individualität zu üben, und kann man demgemäß in der Production fast aller Componisten bestimmte, durch charakteristische Unterschiede gesonderte Abschnitte nachweisen, so ist bei Löwe davon

kaum etwas zu gewahren. Niemand wird es z. B. dem Archibald Douglas ansehen, daß er zwanzig Jahre später geschrieben wurde, als der Blumen Rache, und ebenso wenig der letzteren Ballade, daß zwischen ihrer Entstehung und der des Erlkönig ein gleicher Zeitraum liegt. Wohin wir in dieser langen Künstlerlaufbahn den Blick richten, stets begegnet uns dieselbe, ein für allemal fertige, auf ein enges Ausdrucksgebiet beschränkte, hier jedoch mit höchstem Vermögen waltende musikalische Persönlichkeit. Ihr noch etwas näher zu treten, soll zuvörderst versucht werden.

Manchen klangvolleren Namen hat die nachklassische Periode aufzuweisen. Weber und Meyerbeer, Schubert, Mendelssohn und Schumann, sie alle nehmen in dem Tonleben der Gegenwart einen ungleich breiteren Raum ein. Der reicheren Fülle und kräftigeren Eigenthümlichkeit ihres Talentes gemäß, haben sie auf das künstlerische Schaffen und Genießen einen weit tieferen und umfassenderen Einfluß geübt. Hinter jedem von ihnen steht Löwe bescheiden zurück. Wie keine Schule zu ihm als zu ihrem Meister emporblickt, so ist er auch kein gewaltiger Beweger und Beherrscher der Massen gewesen. Obgleich er fast alle Gattungen der Composition mit Eifer gepflegt, würde ohne seine Balladen von ihm der Nachwelt kaum etwas Anderes übrig geblieben sein, als eine stille Gruft im

Conversations-Lexikon. Nicht nur allerlei kleine Klaviersachen, auch Sonaten, Duo's, Trio's, Concerte, ja selbst Streichquartette und Symphonien hat er geschrieben. Er war indessen viel zu wenig specifischer Musiker, um über die ureigne Sprache der Instrumente als eine seiner innersten Natur gemäße Ausdrucksweise zu gebieten. So oft seine Töne der Geleitschaft des Worts entsagen, fühlen sie sich nackt und hülflos in eine ihnen fremde Welt hinausgestoßen. Die Fähigkeit des rein musikalischen Erfindens, Entwickelns und Gestaltens gehörte eben nicht zu Löwe's künstlerischer Ausrüstung, nur dann begann es in seiner Phantasie zu singen und zu klingen, wenn sie aus der Beziehung zu einem bestimmten Gegenstand Stoff und Anregung für ihre Gebilde schöpfen durfte. Diesen realistischen und zugleich wesentlich modernen Zug hat er übrigens mit Meyerbeer gemein. Beiden scheint die Zunge gefesselt, so oft es sich nicht um die Darstellung eines greifbaren Inhalts handelt; der Eine wie der Andere geht seines besten Vermögens als Instrumentalcomponist verlustig. Aus diesem Umstande erklärt sich auch Löwe's Neigung zur Programm-Musik. Schon in ihrem Titel tragen z. B. die meisten seiner Klavierphantasien die tonmalerische Absicht zur Schau. Wir finden da u. A. drei biblische Bilder: Bethesda, der Gang nach Emaus und Martha und Maria, ferner einen Mazeppa, einen barm-

herzigen Bruder, den Abschied des Auswanderers, Meerfahrt, die neue Heimat, die Prairie, Frühling, eine Tondichtung in Sonatenform, eine Alpenphantasie und Aehnliches mehr.

Wiederholt machte Löwe den Versuch in ein näheres Verhältniß zur Bühne zu treten; unter den Werken, die er ihr gewidmet, hat aber nur ein einziges das Licht der Lampen erblickt. „Die drei Wünsche", deren Text ihm Raupach lieferte, gelangten im Februar 1834 im berliner Opernhause zur Darstellung, um jedoch schon nach ein paar Abenden aus dem Repertoir wieder zu verschwinden. In den ersten Jahrgängen der Briefe begegnen wir vielfach der Sorge des Componisten um das Schicksal seiner Opern. Die Bemühungen, diesen den Weg in die Oeffentlichkeit zu bereiten, führten ihn auch mit Spontini, dem fast unumschränkt gebietenden preußischen Generalmusikdirector, zusammen. Im Gegensatze zu den meisten seiner deutschen Berufsgenossen, hielt er ihn sehr hoch, so oft auf ihn die Rede kommt, spricht sich eine warme Verehrung für den Künstler wie für den Menschen aus. — Enger und dauernder als zum Theater waren Löwe's Beziehungen zur geistlichen Musik. Sie als eine Hauptaufgabe seines Lebens zu hegen und zu pflegen, wurde ihm durch seine Berufspflichten, zu dem der Organistendienst an der Jakobikirche und die oberste Leitung des stettiner Concertwesens

gehörte, wie namentlich auch durch den tief religiösen Zug seiner Natur mit besonderem Nachdrucke an's Herz gelegt. Wir besitzen von ihm wohl ein Dutzend Oratorien. Die Texte empfing er fast alle aus der Hand Giesebrecht's, seines langjährigen Freundes und Mitarbeiters. Die meisten dieser Werke haben einen gewissen Widerhall in der musikalischen Welt gefunden, jetzt sind sie insgesammt verklungen. Nur selten taucht das eine oder andere aus der Vergessenheit auf, am meisten noch die Siebenschläfer, in der That die lebensvollste und frischeste Schöpfung des Tondichters auf diesem Gebiete. Die geistige Erneuung des Oratoriums war einem Jüngeren vorbehalten, der das Vermögen dazu aus dem engsten Anschlusse an die beiden gewaltigen Altmeister protestantischer Kunst gewann. Während in Mendelssohn's Paulus und Elias die fortzeugende Kraft des Bach'schen und Händel'schen Genius auf's herrlichste sich offenbaren sollte, blieb das Löwe'sche Oratorium davon unberührt. Es erscheint noch gänzlich gebannt in die Formen und Ausdrucksweisen jenes verzopften Cantoren- und Organistenstils, der, ein charakterloses Gemisch protestantischer und katholischer, kirchlicher und weltlicher Elemente, in der zweiten Hälfte des vorigen und dem ersten Drittel unsres Jahrhunderts, wenigstens so weit es sich um Norddeutschland handelt, die gesammte religiöse Musik beherrscht.

Den Concerten der Singakademie, die sich stets dem Componisten besonders anhänglich bewiesen, verdankt das berliner Publikum die Bekanntschaft mit dem Hiob, Hohen Lied und Johann Huß. Irgendwelche Weihe und Erhebung des Gemüthes hat es von keinem dieser Werke heimgetragen.

Frömmigkeit und Gottesfurcht sind hervortretende Züge in Löwe's Natur, die Selbstbiographie und die Briefe lassen daran keinen Zweifel. Schon der Vater, gleich dem Sohne Diener der Kirche, hatte ihn in der Achtung vor deren Lehren und Gebräuchen auferzogen. Die strenge christliche Gesinnung, so bereits durch die ersten Jugendeindrücke im älterlichen Hause dem Knaben tief in die Seele geprägt, begleitete später den Mann durch sein gesammtes Leben. Vielleicht in noch höherem Grade als jeder andere Künstler muß der Messen- und Oratoriencomponist sich Eins fühlen mit seiner Aufgabe. Trotz allem Aufgebote äußerer Mittel und der Meisterschaft in deren Verwendung werden uns seine Töne nimmermehr überzeugen, wenn das Herz, dem sie entsprungen, arm an Glauben gewesen. Auf der anderen Seite steht es jedoch ebenso fest, daß es mit der inneren Frömmigkeit allein dabei keineswegs gethan ist, daß die Religiosität, als rein subjective Stimmung, und ihr gegenständlicher Ausdruck immer noch zwei sehr verschiedene Dinge sind. Wohl

entspringt alle künstlerische Production in den verborgenen Tiefen des Gemüths, aber nur die schöpferische, mit höchster Freiheit über den Stoff schaltende Phantasie vermag den im Gefühle vorhandenen Inhalt in die lichte Region der Schönheit emporzuheben und zu leibhaftiger Erscheinung zu verkörpern. In den großen Formen der Kunst, wie sie dem Oratorium entsprechen, zu denken und zu schaffen, war nicht Löwe's Sache, weder seine eigenste Naturanlage noch seine musikalische Erziehung befähigten ihn dazu. Er hatte einige Jahre bei Türk in Halle die Composition studirt, was er jedoch über dessen Persönlichkeit wie über die von ihm beobachtete Methode mittheilt, flößt kein sonderliches Vertrauen zu der pädagogischen Befähigung des Lehrers ein. Durch den Tod des letzteren wurde ohnehin der Unterricht vorzeitig abgebrochen, kaum an der Grenze des Jünglingsalters blieb der Schüler lediglich sich selbst überlassen. Seitdem übte er blos als Autodidakt die Kunst weiter, auch vor der Hand nur ganz nebenher, denn er war zunächst entschlossen, dem ursprünglich von ihm gewählten Berufe der Theologie sich wieder zuzuwenden und absolvirte zu diesem Zwecke erst die oberen Gymnasialklassen, später das akademische Triennium. Und noch eine andere, durch keine nachträgliche Anstrengung auszufüllende Lücke begegnet uns in Löwe's Lehrjahren. Kaum ein einziger unter unsren hervorragenden Tondichtern ist außer

ihm zu nennen, der nicht in einer an musikalischen Elementen überreichen Atmosphäre emporgewachsen wäre. Schon sehr früh finden wir sie alle in innigstem Zusammenhange und unmittelbarster Berührung mit dem Tonleben ihrer Zeit, dessen gewaltiger Strom in dem vielbewegten künstlerischen Treiben der großen Städte flutet. Dieses kaum hoch genug anzuschlagende Bildungselement, welches den Häuptern der wiener Schule nicht minder förderlich gewesen, als unsren Modernen, das auf das Schaffen Mendelssohn's, Schumann's, Meyerbeer's den anregendsten Einfluß geübt, in Löwe's Entwickelungsgang fehlt es gänzlich. Er zählte dreizehn Jahre, als er nach Halle kam; dort verlief ihm die ganze Jugend bis zur stettiner Anstellung, die dann seinem Leben den endgiltigen Abschluß gab. Fast allein in den ihrer Natur nach mit Nothwendigkeit mehr oder weniger unzureichenden Concert- und Opernaufführungen zweier Provinzialstädte lernte er die Werke der Meister von Angesicht zu Angesicht kennen. Soll man sich da verwundern, daß er diese nur wie durch einen Schleier erblickt, daß ihm stets jene unmittelbar sinnliche Anschauung der Kunst abging, die gleichsam der nährende Boden ist, aus welchem die Gebilde der tondichtenden Phantasie die beste Kraft und das üppigste Gedeihen schöpfen? — Auch auf seinen Reisen fand er wenig Gelegenheit, seinen musikalischen Horizont zu erweitern;

fielen sie doch regelmäßig in die sang- und klanglosen Monate des Hochsommers. Das Gefühl der Vereinsamung, des Abgeschiedenseins von dem künstlerischen Leben und Streben der Zeit spricht sich an mehr als einer Stelle der Briefe aus. Wir stoßen hier z. B. auf Bekenntnisse wie die folgenden: „Ich sehe in Wien nur bestätigt, was mir sonst immer klar ahnte, daß ich von vornherein in größere Verhältnisse hätte eintreten müssen." Ein anderes Mal, da der glänzenden Laufbahn Mendelssohn's Erwähnung geschieht, vernehmen wir die Klage: „Ich möchte nur das Schulmeistern aufgeben können und die Welt sehen, da würde sich's bald machen; ein Künstler muß vagabondiren, wenn er berühmt werden will. Paris, das wäre der Ort, Alles kann man aber nicht!"

Die Persönlichkeit Löwe's, wie sie unter solchen Verhältnissen sich entwickeln mußte, spiegelt sich in seinen Oratorien deutlich ab. Etwas Kleinbürgerliches, provinziell Eingeengtes haftet ihnen insgesammt an, ja wir glauben sogar, einen gewissen pädagogischen Beigeschmack heraus zu finden, werden unwillkürlich daran erinnert, daß der Componist Jahr aus Jahr ein dazu verurtheilt gewesen, Seminaristen und Gymnasiasten in die ersten Elemente der musikalischen Theorie und Praxis einzuweihen. Die Singklassen unserer Schulen sind es auch zumeist, denen seine Partituren bis auf den heutigen Tag

allerlei brauchbaren Uebungsstoff liefern. Zwanglose Herrschaft über das Technische, wählerischen Schönheitssinn, strenge Selbstkritik und was sonst zu dem Segen einer straff und sorgfältig geleiteten künstlerischen Erziehung zu gehören pflegt, alle diese Eigenschaften und Fertigkeiten besaß Löwe keineswegs in einem Maße, das dem Umfange seiner natürlichen Begabung entsprochen hätte. Obgleich es in seinen Oratorien an mancherlei Schaustücken kontrapunktischer Gelehrsamkeit nicht fehlt, erkennen wir doch deutlich, daß in der Seele ihres Urhebers die Polyphonie nie wahrhaft lebendig geworden, daß sie ihm stets etwas Fremdes und Aeußerliches geblieben. Ueberdies war seine Phantasie viel zu ausschließlich heimisch in dem rein Genrehaften, in der realistischen Kleinmalerei des Ausdrucks, um sich zu der ernsten Größe und weihevollen Erhabenheit aufzuschwingen, die zum innersten Wesen aller religiösen Kunst gehören. Mit dem polyphonen Geiste fehlt den Chören der kräftige Herzschlag. Die Arien und mehrstimmigen Gesänge sind gewöhnlich breit hingegossen, mehr weichlich als innig, vielfach der älteren Opernschablone nachgebildet, mit vergilbtem Coloraturenwerk reichlich bedacht. Charakteristische Motive und prägnantere Farbenmischungen begegnen uns nur selten in der Instrumentation. In einigen Oratorien, z. B. der ehernen Schlange und den Aposteln von Phi-

lippi, gerieth der Componist auf den seltsamen Gedanken, seinen Chor nur mit Männerstimmen zu besetzen, eine Beschränkung, die der Freiheit des Gestaltens wie dem Reiz der Klangwirkung schweren. Eintrag thun mußte. Es wurde schon bemerkt, daß die Siebenschläfer das weitaus Werthvollste enthalten, das uns Löwe innerhalb der gesammten Gattung geschenkt, und sie verdanken diesen Vorzug ihrem Stoffe. Für die musikalische Deutung der Sage, der profanen wie der christlichen, hatte unser Tondichter stets die beredtesten Weisen, die überzeugendsten Klänge, und was sich ihm hier bot, war nichts Anderes als eine dramatisirte Legende.

Alle Wunder aus dem bunten Bilderbuche der Romantik tauchen bei dem Gedanken an die Löwe'sche Ballade auf. Gänzlich ist ihr zu eigen gegeben jene phantastische Traum- und Zauberwelt, die stets so mächtig den Sinn der Menschen in ihre geheimnißvollen Kreise gelockt. Die Mären der verschiedensten Zeiten und Völker haben dem Componisten Stoff zu seinen Schöpfungen geliefert, in den entlegensten Schachten der Sage sehen wir ihn als unermüdlichen Schatzgräber geschäftig. Dem Rufe seiner Stimme gehorchten die lieblichsten Geister und die grauenhaftesten Unholde, mit denen die Dichtung Luft und Wasser, Höhlen und Abgründe bevölkert. Gleich staunenswerth ist der massenhafte Umfang von Löwe's Production und

die Mannigfaltigkeit ihres Inhalts. Welch endloses, sinnverwirrendes Gewoge der Farben und Gestalten! In Sang und Klang ziehen vorüber heitere Griechengötter, biblische Scenen, christliche Heilige und Märtyrer, die im tiefsten Gemüthe des Volkes fortlebenden poetischen Ueberlieferungen aus seiner heidnischen Vorzeit, alle charakteristischen Typen des Mittelalters, Brahmanen, Türken, Mohren, exotische Gesellen jeglichen Schlages. Aeußerst buntscheckig ist das Verzeichniß der Dichter, denen der Textbedarf entnommen. Wir finden da bei einander die erlauchtesten Namen und gewöhnliche Bänkelsänger, neben den ältesten Ahnherren der Poesie die jüngsten Wickelkinder der Musen. Einen wahren Orbis pictus in Tönen stellen die Arbeiten Löwe's dar. Heimisch ist seine Phantasie in allen Zonen. Sie jagt um die Wette mit Wind und Wolken über die nordische Haide und schwelgt trunken in der glühenden Farbenpracht des Südens. Wohl ergötzt sie sich gelegentlich an dem lauten Gewühle der Gassen und Märkte (ich erinnere z. B. nur an den so hoch charakteristischen Eingang vom dritten Stücke des Mohrenfürsten), aber am meisten zieht es sie doch in's Freie und Weite. Vertraut sind ihr sämmtliche Stimmen der Natur, das Leben und Weben des Waldes und der Fluren, das Brausen des Sturmes, der Gesang der Wellen. Daß in dieser Tonsprache das malerische Element als oberstes

Princip der Auffassung und Gestaltung Alles beherrscht, hängt mit dem eigensten Wesen sowohl der Ballade, wie unsres Sängers zusammen. Versagt war dem letzteren jene in eminentem Sinne schöpferische Lyrik, welcher die durch sich selbst überzeugende Melodie entquillt. Keine oder nur matte Töne hat er für die reine, von jeder Beziehung auf das Gegenständliche gelöste Empfindung. An der Entwickelung des eigentlichen Liedes, das gerade in der Periode, die wir sonst die nachclassische nennen, seine üppigsten Blüten trieb, sehen wir ihn deshalb so gut wie unbetheiligt. Zwar ist er nicht müde geworden, es auf seine Weise zu hegen und zu pflegen, dem redlichen Bemühen fehlte jedoch der künstlerische Segen. Keineswegs nur hinter Schubert, Mendelssohn und Schumann, auch hinter zahlreichen Talenten zweiten und dritten Ranges steht er hier beträchtlich zurück. Eine gewisse altfränkische Kahlheit uud Nüchternheit des Ausdrucks haftet dem Löwe'schen Liede an, nirgends greift es in die lebendigen Tiefen des Gefühls, bei dem Mangel urkräftiger Stimmung klammert es sich an landläufige Schablonen, vielfach selbst die platteste Alltäglichkeit nicht scheuend.

Wenn Löwe weit entfernt gewesen, in Rücksicht auf Reichthum und Mannigfaltigkeit der melodischen Erfindung eine der ersten Stellen unter seinen Zeitgenossen einzunehmen, so verwandelte sich gegenüber der besondern,

dem Balladencomponisten zugefallenen Aufgabe dieser Mangel fast in einen Vorzug. Im eigentlichen Liede durchdringen sich Wort und Ton völlig, jenes wird von diesem ganz aufgesogen, während die blutlosen Schatten, zu denen es seiner verständigen Natur gemäß den Inhalt des Gefühls abschwächt und verallgemeinert, mit der Rückkehr zu ihrem Urelement die Lebenswärme und sinnliche Unmittelbarkeit zurückgewinnen. Nur im Gesange kommt das Lyrische zu seinem unverkümmerten Rechte. Zwar soll dasselbe auch in die Ballade hineinklingen, denn geschehe es nicht, so fehlte der Tonkunst jeder greifbare Stoff. Allein keineswegs in seiner vollen Energie, sondern nur als leise mitschwingende Resonanz kann sich hier das Wesen des Gefühls geltend machen. Das Uebergewicht des Epischen, das blos im Worte zu seinem Ausdrucke gelangt, beschränkt die Musik auf eine ähnliche Thätigkeit, wie solche etwa der, einen bestimmten Text illustrirende Maler übt. Innerhalb der Schranken, in welche das Vermögen der Töne durch die Natur der Gattung gewiesen ist, fand nun aber Löwe's einseitige Begabung grade den ihr gemäßesten Spielraum. Um sich davon zu überzeugen, vergleiche man doch einmal seinen „Erlkönig" mit dem Schubert'schen. Nicht der reichere, sondern der ärmere Componist ist der gewissenhaftere Ausleger des Dichters gewesen. Bei Schubert

verschlingt und überblüht die wuchernde Fülle der Melodie die Worte; auch von diesen abgelöst vermag sie noch den Sinn und das Gemüth des Hörers zu ersättigen. Mitten in's Herz würde man dagegen die Löwe'sche Ballade treffen, wollte man versuchen, ihr den Text abzustreifen. In ihr führen die Töne keinerlei Sonderleben neben der Dichtung, nur aus dieser empfangen sie ihre Bedeutung. Die Sprache, die sie reden, ist überwiegend geistiger Natur; fast ganz leer geht das sinnliche Schönheitsgefühl aus, nicht selten wird es geradezu verletzt. Treffend bemerkt Ambros in seinen gehaltvollen „Culturbildern aus dem Musikleben der Gegenwart": „Sieht man die fast zahllosen Löwe'schen Balladenhefte durch, so muß man über diese neue, ganz eigne Welt des Geistes, die sich hier eröffnet, über diesen oft verschwenderischen Reichthum erstaunen. Löwe besitzt eine nicht gewöhnliche Phantasie, wahren Dichtersinn, Innigkeit, Kraft, Geist (diesen vor Allem). Er faßt bei dem sprödesten Gedichte die Grundstimmung mit bewundernswerther Geschicklichkeit auf, er weiß sein Tonbild, welches er darauf malt, reich zu gestalten und glänzend auszuschmücken. Er liebte es dabei, die Details mit einer miniaturartigen Sauberkeit auszumalen. Da sind denn nun der pikanten, geistreichen Züge, der sinnreichen Tonmalereien die Menge."

Während im rein Lyrischen der Componist als eigent=

licher Herr und Meister schaltet, muß es ihm gegenüber der erzählenden Dichtung genügen, lediglich die der Ausdrucksfähigkeit seiner Kunst zugänglichen Seiten des Gegenstandes zu ergreifen. Er wird sich dabei vornehmlich in dreifacher Richtung bethätigen, indem er zunächst für eine sinngemäße Declamation der Worte Sorge trägt, ferner deren Stimmungsgehalt, zum musikalischen Motiv verdichtet, endlich auch im Einzelnen keine Gelegenheit zu tonmalerischer Deutung uud Veranschaulichung sich entgehen läßt. Jedes dieser Momente fordert noch eine etwas genauere Betrachtung. Goethe thut einmal die Aeußerung: „Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache, stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede. Der Mensch wirkt alles, was er vermag, auf den Menschen durch seine Persönlichkeit.“ Lange bevor Werke der Poesie aufgezeichnet worden, lebten sie bereits im Munde ihrer Schöpfer. Die unmittelbare Ueberlieferung von Mensch zu Menschen ist nicht allein ihre älteste und ursprünglichste Erscheinungsform, sondern auch die ihrer Natur gemäßeste. Seit jeher gesellte sich aber dem Vortrage zugleich ein musikalisches Element bei, es war durch das Wesen des kundzuthuenden Inhaltes so nothwendig gefordert, daß in fast allen Sprachen Dichter und Sänger dasselbe bedeutet. Erst durch die Kunst des Letzteren übte was Jener ersonnen volle Macht über die Gemüther, und zwar gilt das nicht

minder von der reinen Lyrik, als von sämmtlichen epischen Gattungen, denn lediglich dadurch, daß auch sie ein erhöhter Gefühlsausdruck beseelt und erwärmt, unterscheiden sie sich von der Prosa der gemeinen, nur die äußerlichen Thatsachen folgerichtig aneinander reihenden, Erzählung. In größerem oder geringerem Maße kann die Musik das ihr eingeborene Vermögen an dem mitzutheilenden Stoffe üben. In der einfachsten Art des Recitativs, über welche vermuthlich die griechischen Rhapsoden, die mittelalterlichen Skalden, Barden, Troubadours und Ministrels kaum hinausgekommen, beschränkt sie sich darauf, den Rhythmus der Dichtung, wie die den Worten entsprechenden Hebungen und Senkungen des Redetons nur etwas sinnfälliger zu machen. Je mehr Poesie und Tonkunst der Kindheit entwuchsen, um so stärker mußten sie den Drang nach freier selbständiger Entfaltung ihres Wesens fühlen. Für die eine wie für die andere war aber eine unendlich gesteigerte Fülle der Formen und des Ausdrucks die allmähliche Folge des Sonderlebens, das an die Stelle der ursprünglichen Vereinigung getreten. Kehrten sie später bei einem bestimmten Anlasse in die alte Gemeinschaft zurück, so konnte solches nicht geschehen, ohne daß sie dieser fast den ganzen während ihrer Trennnng eingesammelten Gewinn wieder zubrachten. Löwe's Bedeutung besteht nun darin, daß er die durch die Schöpferkraft der großen

Meister in unermeßlicher Menge aufgehäufte musikalische Habe für die Ballade nutzbar machte, daß er aus dem Vermögen der nach der melodischen wie nach der charakteristischen Seite hin auf's reichste entwickelten Tonsprache dieser bestimmten Gattung alles zuführte, was ihr nur für ihre Zwecke frommen mochte. Bei Zumsteeg und Zelter, seinen unmittelbaren Vorgängern, war die Singstimme blos die mehr oder weniger willenlose Genossin des Dichterwortes gewesen, während das Klavier lediglich für das unentbehrlichste harmonische Füllwerk zu sorgen hatte. Beide Factoren gewannen jetzt ein ganz anderes Ansehen. Der Sänger wurde aus seiner epischen Ruhe und Beschaulichkeit zu antheilvollster, jede Wendung des geschilderten Vorgangs dramatisch belebender Mitthätigkeit aufgeregt. Alle vom Texte angerufenen Gefühle, die verschiedenen, in die Handlung eingreifenden Personen verkörperten sich zu Fleisch und Blut in seinem Vortrage, welcher, je nach der Natur der Aufgabe und deren schwächer oder stärker betontem Empfindungsgehalt, sämmtliche Wandelungen und Steigerungen, vom einfachsten Recitativ bis zur ausgestalteten, vollquellenden Melodie zu durchlaufen hatte.

Die Grundstimmung des Gedichts gelangt stets in einem fest umschriebenen Hauptmotive zum Ausdruck, das entweder nur dem Sänger, oder nur dem Klavier, nicht

selten aber auch abwechselnd dem einen und dem anderen zugewiesen ist. Durch seinen schlichten, primitiven, gewöhnlich dem Tone des Volksliedes sich eng anschmiegenden Charakter erscheint es meist trefflich für seinen Zweck geeignet, nämlich das äußere und innere Band abzugeben, an dem sich der Reichthum der Schilderei entrollt. In behaglicher Breite, keine Wiederholung scheuend, spricht es sich aus. Und wie mit ihm der Componist musikalischen Besitz von seinem Stoffe ergriffen, so bleibt es ihm auch weiterhin gegenwärtig, immer bereit, aus allem Wechsel der Farben und Gestalten bald in ganzer Figur, bald nur in leise mahnenden Anklängen wieder aufzutauchen. Die Wahl dieser Grundmotive zeugt von einer seltenen Fähigkeit, jeder Dichtung den innersten poetischen Gehalt abzulauschen, die verborgensten in dem Worte schlafenden Töne der Empfindung zu frischem, wohlgemuthem Leben zu erwecken. Oft ist es irgend eine durch den Text angeregte sinnliche Vorstellung, aus welcher diese Tongestalten emporschießen. Die Aeußerlichkeit erscheint aber in ihnen als Gleichniß, zum symbolischen Widerspiel eines seelischen Prozesses umgedeutet und vergeistigt. So vernehmen wir im Erlkönig den brausenden Nachtwind, das Rauschen und Aechzen der von ihm geschüttelten Bäume und nicht minder die der Brust des Menschen eingeborene Scheu gegenüber den elementaren Gewalten der Natur. Aber

auch mit wie unwiderstehlichem Zauber sie den Sinn bestricken können, das kündet uns z. B. der „Fischer“. Im „Pilgrim von St. Just“ rüttelt die Sehnsucht nach Ruhe, der Ekel vor aller irdischen Herrlichkeit nicht weniger ungestüm an dem Herzen des kaiserlichen Büßers, als seine Hand um die Wette mit dem Sturme an der Klosterpforte. Gleich bei den ersten Klängen glauben wir in „der Blumen Rache“ drückende, von süßen, narkotischen Düften tückisch durchhauchte Schwüle zu athmen. Eben so häufig sind die Fälle, in denen der Componist den Stoff zu seinen musikalischen Hauptgedanken nur aus der auf's feinfühligste nachempfundenen psychologischen Natur des Gegenstandes schöpft. Wie meisterhaft ist in der Grundmelodie des: „Herr Heinrich saß am Vogelheerd“ das Colorit der Stimmung getroffen. Zu grüßen scheinen uns mit ihrem hellsten, freundlichsten Blicke die großen blauen Augen des blonden Sachsenherzogs, aus denen die ganze Lust des jungen Morgens lacht. Ein Bettler, der im Staube der Landstraße Almosen heischt, kann nicht demütiger und beweglicher sich geberden, als Archibald Douglas, während er, an das Pferd seines Königs geklammert, um Gnade fleht. Zu den allerköstlichsten Perlen in Löwe's Balladenschatzkästlein gehört sein „Prinz Eugen.“ Freiligrath's von Frische und Leben strotzendes Gedicht erzählt bekanntlich die Entstehung des alten Soldatenliedes, und es ist

bewunderungswürdig, wie es ihm die Musik nachthut. Sie greift zunächst nur einen unscheinbaren Anklang an die, offenbar aus einem lustigen Trompeterstückchen emporgewachsene Melodie, etwa deren Unterstimme auf. Erst in Moll angeschlagen, geht das Motiv bald in das ihm heimische Dur über. Mit jeder Strophe gestaltet es sich reicher und bestimmter, bis kurz vor dem Schlusse uns die Weise jubelnd ihr volles Antlitz zukehrt. In's Ungemessene ließen sich diese Beispiele häufen.

Im Hinblick auf den Erlkönig sagt Marx: „das Gedicht, tief gefühlt und aufgefaßt, bildet den Kern, die Composition ist nicht blos der Träger des Gedichtes, sondern füllt, was von dem alten Sänger übergangen werden durfte. Beide Theile haben sich in der Composition so innig vereinigt, daß wir den Vorgang, die Handlung, die handelnden Personen, jede nach ihrer Eigenthümlichkeit, ja daß wir die malerische Umgebung, gleichsam auf einem herrlichen Gemälde zusammengestellt, mit einem Blicke überschauen." Damit ist ein Grundzug der Löwe'schen Ballade überhaupt auf's Schärfste hervorgehoben. Diese beschränkt sich nämlich keineswegs allein auf die Wiedergabe der vom Dichter angeregten Gesammtstimmung, tonmalerisch versinnlichend folgt sie ihm vielmehr bis in alles Einzelne. Den bunten Bilderschmuck, mit dem sie ihn liebevoll geschäftig umspinnt, vertraut sie zumeist der Be-

gleitung an. Unerschöpflich ist die Phantasie des Componisten an den sinnreichsten, jede im Text enthaltene Beziehung illustrirenden harmonischen, modulatorischen und rhythmischen Combinationen. Vor Allem kam ihm dabei zu Statten die Vergeistigung des Klaviers durch die Beethoven'sche Sonate. Ist sie es doch gewesen, die dem Instrumente die Zunge gelöst, seine Ausdrucksfähigkeit zu einer nie geahnten Macht, Bestimmtheit und Schlagfertigkeit gesteigert. Löwe beachtet nicht nur auf's gewissenhafteste jedes Wort des Dichters, zwischen den Zeilen lesend, ergänzt er auch Unausgesprochenes oder blos leise Angedeutetes. Nichts entgeht seinem Auge und was es geschaut, verkörpert sich zu greifbarem Dasein unter der emsig gestaltenden Hand. Ein grunddeutscher Zug seines Gemüths ist diese treue Hingabe an die Sache, diese Freude selbst am Kleinen und Kleinsten. Die innerste Eigenthümlichkeit des Componisten, die Stärke, aber auch die ganze Einseitigkeit seines Talentes wird deshalb am zutreffendsten bezeichnet, wenn man ihn einen Meister der Illustration nennt. Wie seine Töne ihre gesammte Nahrung aus der durch den Inhalt der Dichtung angeregten Phantasie schöpfen, so wirken sie auch auf uns allein durch diese ihre Beziehung zum Gegenstande, also nicht durch das, was sie sind, sondern durch das, was sie bedeuten. Daß ihnen für schön lediglich das Charakteristische gilt,

hängt damit auf's engste zusammen. Gänzlich beherrscht sehen wir die Löwe'sche Ballade von dem Streben nach unzweideutigster Bestimmtheit des Ausdrucks. Gleichgiltig gegen den rein sinnlichen Wohllaut, weicht sie vor keiner Härte der Harmonie und Modulation, selbst nicht vor der Berührung mit dem schlechthin Häßlichen zurück, wenn es nur ihre Zwecke fördert. Die Kühnheit und Genialität ihrer Tonmalerei ist um so staunenswerther, zieht man den geringen Umfang der äußeren Darstellungsmittel in gebührende Rücksicht. Eine einzige Singstimme und zehn Klavierfinger genügen ihr, um die reichste Mannigfaltigkeit dramatisch bewegten Lebens an uns vorüberzuführen. Wie sie mit begieriger Hand jede Gelegenheit ergreift, zu schildern und auszubeuten, dafür ließen sich unzählige Belege beibringen. In der tropischen Welt, welche in den ersten beiden Nummern des „Mohrenfürsten" uns umfängt, spielen nicht allein die Stimmen der Wüste ihre Rolle, das Klavier unternimmt es sogar, die Gestalt der Giraffe und Aehnliches mehr abzukonterfeien. Im „Prinz Eugen" macht die Melodie bei den Worten: „Der Trompeter thät den Schnurrbart streichen" eine Geberde voll unnachahmlichen Humors. Den Stoff zu der sinnigsten Symbolik geben in „Der Blumen Rache" die Lilie, Rose, Kaiserkrone, Narzisse, der Türkenbund und Eisenhut. Anderes der Art hat bereits Ambros hervor-

gehoben. „So bringt z. B. Löwe in Goethe's Hochzeitslied das anfänglich pompöse Festthema, sobald die niedlichen Zwerglein auftreten, in doppelter Verkleinerung; so malt er im Zauberlehrling den Wasser holenden Besen durch eine rasche Figur; als aber der geängstigte junge Zauberer den Besen gespalten hat und nun gar beide Theile lebendig werden, bringt er jene rasche Figur zweistimmig in canonischer Nachahmung." Man kann es nicht leugnen, daß die ängstliche Beflissenheit, mit welcher die Tonsprache in die Versinnlichung alles Einzelnen sich vertieft, ihr auch mancherlei unnützen und lästigen Kleinkram der Charakteristik aufgebürdet hat. Gar häufig gefällt sie sich in einer lediglich dem grübelnden und berechnenden Verstande zugehörigen Wortklauberei und Silbenstecherei. Keineswegs groß ist die Zahl der Löwe'schen Balladen, von denen man einen ganz ungetrübten Eindruck empfängt. Um einen solchen überall zu gewähren, war theils das Vermögen ihres Autors im Verhältniß zu dessen massenhafter Production nicht intensiv genug, theils gingen ihm das untrügliche Schönheitsgefühl, die wachsame Selbstkritik ab, welche kein nachträgliches Aufgebot autodidaktischen Fleißes und Eifers, sondern nur die rechtzeitig begonnene, folgerichtig geleitete, den gesammten musikalischen Bildungsstoff umfassende künstlerische Erziehung als stets bereiten Besitz sich zu gewinnen vermag.

Daß es ein echt deutscher Charakterkopf ist, den uns der Meister der deutschen Ballade zeigt, wurde schon hervorgehoben. Verweilen wir noch einen Augenblick bei seiner Betrachtung. Die als „Romantik" bezeichnete Richtung, die mit dem Beginne dieses Jahrhunderts auf den mannigfachsten Gebieten, vor Allem in unserer Poesie und Musik zur Herrschaft gelangte, entsprang aus dem Geiste der Freiheitskriege und dem durch ihn im Herzen des Volks wiedererweckten nationalen Selbstgefühle. Vor der trostlosen Enge und Zerfahrenheit der thatsächlichen Zustände flüchtete das letztere in eine weit entlegene, durch den idealisirenden Einfluß der Zeit verklärte Vergangenheit. Greifbares Dasein gewannen ihm auf's Neue alle holden und unheimlichen Gestalten der Sage, die einzigen noch übrigen Reste des urgermanischen, vom Christenthume verscheuchten Glaubens. Zu künstlerischer Bedeutung gelangte wieder das ganze, von den verständigen Leuten längst weggeworfene, nur noch den alten Mütterchen und den Kindern theuer gewesene Spielzeug der märchendichtenden Einbildungskraft. Im Dunkel der Wälder, auf dem mondbeglänzten Plane, in der Flut und im Schoße der Erde, allenthalben begann es sich zu regen von Riesen und Zwergen, von Nixen und Elfen. Aus seinem Grabe erstand ferner das ganze Mittelalter. Die zerfallenen Burgen und Klöster warfen ihr grünes Leichentuch ab,

das Moos und Epheu um sie gewoben, und ragten wieder stolz empor gen Himmel. Durch die Räume, die Jahrhunderte lang nur Krähen und Fledermäuse beherbergt, wogte abermals frisches, kräftiges Leben. Die deutschen Kaiser mit ihren Rittern und Reisigen, die weltbeherrschende Priesterschaft, das ehrenfeste, gewerbfleißige Bürgerthum, die minniglichen Frauen und Jungfräulein, sie alle wurden vom Zauberspruche der Dichtung heraufbeschworen vor die Augen der Menschen. Schweifte nun auch die Muse Löwe's in ihrem rastlosen Schaffensdrange durch die Production der verschiedensten Völker und Zeiten, selbst das Sprödeste und Fremdartigste als willkommene Beute ergreifend, so hing doch ihr ganzes Herz an jenen, von der nationalen Sage und Geschichte dargebotenen Stoffen. Nie athmet ihre Brust voller und kräftiger, als in der Luft der Heimat. Dieser Umstand ist es indessen nicht allein, der unseren Sänger in die Reihe der specifisch deutschen Tondichter weist. Noch mehr als durch die Wahl der Aufgaben, an denen sich seine Phantasie am liebsten und häufigsten bethätigt, gehört er zu ihnen durch den innersten Charakter seiner Musik, deren enge Beziehungen zu unsrem Volksliede, daß sie mit ihren festesten Wurzeln wie mit ihren feinsten Verästelungen umklammert. Verständnißvoll hat sie nach des Knaben Wunderhorn hin-

gehorcht, überall aus ihren Weisen grüßt uns bald leiser, bald lauter sein traulicher Klang.

Keine Zeit kann sich eines massenhafteren Musiktreibens und -genießens rühmen, als die unsere. Um so mehr muß es auf den ersten Blick überraschen, daß die Löwe'schen Balladen, in denen doch die Gattung zu ihrer höchsten Vollendung gediehen, fast ganz abseits von dem tausendfach bewegten Tonleben der Gegenwart geblieben, daß ihnen in dem Repertoir unserer berufsmäßigen Sänger wie der Dilettanten nur ein sehr bescheidener Raum zugefallen. Obwohl ihrem innersten Wesen nach von kerndeutscher Art, haben sie den Weg zum Herzen des Volkes noch nicht gefunden. Mit wenigen Ausnahmen sind sie bis auf diese Stunde das Eigenthum einer eng geschlossenen Gemeinde. Ihre Länge, die Abhängigkeit ihres Verständnisses von der genauesten Bekanntschaft mit dem Text, endlich ihre gänzliche Gleichgiltigkeit gegen das Beifallsbedürfniß der Ausführenden, alle diese Umstände pflegen ihnen die Pforten unserer Concertsäle zu verschließen. In Haus und Salon vermochten sie sich aber nicht einzubürgern, weil sie an den Umfang und die Beweglichkeit der Stimmen und noch mehr an die geistige Kraft des Vortrags Ansprüche erheben, die über das Vermögen des landläufigen Dilettantismus weit hinausreichen. Marx, der für Löwe's Balladen stets ein warmes Wort gehabt, bemerkt treffend:

„Möchten doch alle Sänger, welche diese Compositionen vorzutragen unternehmen, sich entschließen können, jedem Anspruche, ihre Stimme, ihre Manier, wohl gar ihre Fertigkeit, kurz ihre Persönlichkeit geltend zu machen, zu entsagen, und sich ganz unter den Einfluß des Componisten zu begeben. Möchten aber auch alle bedenken, daß die Noten ewig nur todte Zeichen sind, und daß es des Sängers Sache ist, sie zu beleben, indem er durch Gefühl und Ueberlegung zu erfassen sucht, was der Componist gewollt hat, und was er durch diese Zeichen nie vollkommen ausdrücken kann." Hindernd im Wege stand ferner der Verbreitung der Löwe'schen Balladen ihre unglaubliche, den Sinn verwirrende Zahl und dabei ihr höchst ungleichartiger Werth. Neben dem Edelsten und Gediegensten finden wir da des Hohlen und Oberflächlichen die Menge, oft die würzigsten und taube Tonblüten an dem nämlichen Stengel. Durch die Herausgabe einer von kundiger Hand besorgten Auslese des Besten darunter könnte ein betriebsamer Verleger der Sache einen wahren Dienst leisten, der auch materiellen Lohn zu gewärtigen hätte. Selbst bei dem wählerischsten Verfahren würde eine solche Sammlung freilich immer noch umfangreich genug ausfallen. Denkt man an die Werke, von denen auch kein einziges in ihr fehlen dürfte, so kommt eine gar stattliche Reihe zusammen. Beieinander sein müßten hier: Edward, der

Wirthin Töchterlein, Erlkönig, Herr Oluf, Elvershöh, manches aus den hebräischen Gesängen, des Goldschmieds Töchterlein, Pilgrim von St. Just, das Hochzeitslied, der große Christoph, Gregor auf dem Stein, der Fischer, Harald, Heinrich der Vogler, Fridericus Rex, die Glocken zu Speyer, Schwalbenmärchen, der Blumen Rache, Prinz Eugen, der Mohrenfürst, Archibald Douglas. Dies Verzeichniß erhebt jedoch keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit.

* * *

Johann Karl Gottfried Löwe wurde in Löbejün, einem kleinen Orte zwischen Köthen und Halle, am 30. November 1796 geboren. Er war das jüngste von zwölf Kindern, sein Vater Cantor und Lehrer im Städtchen. Gottesfurcht und bürgerliche Tüchtigkeit wohnten im elterlichen Hause. Schon früh war der Knabe zu allerlei nützlicher Thätigkeit angehalten. Außer den gewöhnlichen Elementarkenntnissen mußte er die Anfangsgründe des Lateinischen sich aneignen, fleißig Klavier spielen, daneben in Haus, Garten und Feld den Eltern zur Hand sein. Hatte er sein Tagewerk gethan, so durfte er nach Herzenslust in Wald und Flur sich tummeln. „So trieb ich mich denn wacker im Garten, bei den Gruben und Schachten der Bergleute, den Kalköfen, auf dem Kirchthurme und unter dem Kirchendache umher.

Ueberall fühlte ich um mich das Wirken und Weben der Naturkräfte. Nachts litt ich oft an Gespensterfurcht. Am Tage regten die weiten Räume des Kirchenbodens meine Phantasie lebhaft an. Es hatte einen eigenen schauerlichen Reiz für mich, dort allein zu sein oder sonst herumzustreifen. In den Feldern und im Freien war mir am wohlsten. In den nahegelegenen Wäldern suchte ich Maikäfer, die ich noch heute liebe, pflückte meiner Mutter duftende Maiglöckchen, sammelte Heidelbeeren in einem Töpfchen, pflückte mir Nüsse frisch vom Strauche und kam dann im Sinne meines Vaters nach Hause, beladen mit Schätzen, die alle die gütige Natur aus ihrem reichen Füllhorne für uns ausschüttet." Gaben anderer Art, aber nicht minder heiß begehrte, brachten die langen Winterabende. „Wenn die Mutter den ganzen Tag unermüdlich für uns geschafft hatte und der Abend zu dunkeln begann, dann setzte sie sich an den großen Ofen, mein Platz war zu ihren Füßen und meinen Kopf legte ich in ihren Schoß. So saßen wir eine Zeit lang halb träumend da. „Jetzt laß mich gehen" sagte sie dann zum Vater und zu den Geschwistern, und dann fing sie, die ich vor Allen liebte, an zu erzählen, wunderschöne Erinnerungen aus ihren Jugendjahren, alte längst verklungene Geschichten, die noch immer wie seltsame Märchen vor meiner Seele stehen. Aber besonders, wenn sie einen schönen wunderbaren Traum gehabt hatte, wußte

sie ihn mir so deutlich zu erzählen, als hätte ich ihn selbst geträumt. Meine Augen streiften dann oft aus den Fenstern unsrer Wohnstube, die auf einen alten verfallenen Kirchhof hinausgingen, über dessen zerfallende Hügel und morsche Kreuze hinaus und gruben sich in das dunkle Laub der alten Linden ein. Die Traumgestalten meiner Mutter schienen sich im Mondscheine auf diesen Hügeln zu beleben. Sie wandten sich mir zu, und halb ängstlich, halb begehrend, versuchte ich sie in mir festzuhalten. Wenn so die Mutter endlich still geworden war und ich mich fester an ihre Kniee drückte, dann pflegte ich auch zu bitten: „Mama, nun spiele auch etwas", dann nahm sie lächelnd die Violine, mit der mein Vater in der Schule den Gesang leitete, und spielte auf ihr die schönsten Melodien. Ach, wie diese Melodien sich mir außen im Mondscheine belebten!"

Sowohl im Latein wie in der Musik hatte der lernbegierige Schüler den Vater bald eingeholt. Sein ganzer Notenschatz bestand in 60 Uebungsstücken von Türk und einem dickleibigen evangelischen Choralbuche. Besonders theuer war ihm das letztere, singend und spielend hatte er sich dessen Inhalt so sehr zu eigen gemacht, daß er als Sopranist in den Kirchenchor treten konnte. „Wohl kann ich sagen, bemerkt der Autobiograph, daß ich der einfachen Schönheit dieser alten Musik gar Vieles verdanke, wie auf dem Fundamente des Chorals überhaupt sich jedes wirklich

musikalische Talent glücklich entfalten wird.“ Befremdlich und verlockend zugleich, wie Grüße aus einer weitentlegenen wunderreichen Welt, klangen in diese, von den künstlerischen Bildungselementen des protestantischen Cultus gänzlich beherrschte Erziehung die Anregungen hinein, die Löwe von einem um viele Jahre älteren Bruder empfing. Ihm, der längere Zeit Hauslehrer beim berliner Capellmeister Righini gewesen, verdankte er die erste Bekanntschaft mit dem opernmäßigen Gesange. Wenn die beiden miteinander übten, in allerlei Künsten der Bravour sich zu überbieten suchten, dann schalt sie der Vater wegen ihres eitlen hoffärtigen Musicirens. Sie sollten ihre Zukunft auf den Fels der Kirche bauen, dem Theaterwesen mit seinem falschen Scheine und seiner Verstellung für immer fern bleiben.

Noch nicht elf Jahre alt, verließ der junge Löbejüner Cantorsohn das Haus der Eltern, um lediglich aus eigner Kraft sich den Weg durch's Lebens zu bahnen. Er trat zunächst in den köthener Kirchenchor ein und erhielt eine Freistelle in der lutherischen Schule der kleinen herzoglichen Residenz. Jener zählte sechzehn Mitglieder, zu seinen künstlerischen Obliegenheiten gehörte auch das Currendesingen und bei besonders festlichen Gelegenheiten die musikalische Aufwartung in den reicheren Häusern der Stadt. Bei den Umgängen und während des Gottesdienstes

durfte die althergebrachte Amtstracht nie fehlen. Sie bestand in einem dreieckigen Hute, einem langen schwarzen Mantel und als vornehmstem Zeichen der Würde, einem stattlichen Zopfe. Schon zwei Jahre saß Löwe in der ersten Schulklasse, gleich den meisten seiner Kameraden wäre ihm als höchstes Ziel des Ehrgeizes eine der zahlreichen Cantoren- oder Organistenstellen des Ländchens beschieden gewesen, hätte er nicht noch zur rechten Zeit einen für seine wissenschaftliche und musikalische Bildung förderlicheren Schauplatz aufgesucht. Er fand ihn in Halle, wo der Vater von seiner Jugend her mancherlei Verbindungen unterhielt. Um Zutritt zu der in die Franke'sche Stiftung aufgenommenen lutherischen Schule zu erlangen, mußte er sich über seine Verwendbarkeit im städtischen Kirchenchore ausweisen. Er stellte sich zu diesem Zwecke dem obersten musikalischen Machthaber in Halle, dem seiner Zeit hochgefeierten Componisten und Theoretiker Daniel Gottlob Türk vor, wurde von ihm tauglich befunden, zog in dessen Haus, um stets unter den Augen des Lehrers seine künstlerische Erziehung zu vollenden und zugleich nebenher den ganzen Gymnasialcursus durchzumachen. Die Verhältnisse, in die er trat, waren weniger eng und kleinlich, als in Köthen, aber immer noch patriarchalisch genug. Auch der halle'sche Kirchenchor verdankte den wesentlichsten Theil seiner Einnahmen dem musikalischen Hausiren bei den

wohlhabenderen Einwohnern. Er sang außerdem in den alljährlich stattfindenden zwölf Concerten und wurde selbst gelegentlich im Theater verwandt. Die frühen Beziehungen zu dem letztern schildert uns Löwe als in hohem Grade folgenreich für sein gesammtes späteres Leben. Wiederholte Besuche der weimar'schen Schauspielertruppe, in deren Vorstellungen er als Chorist mitwirkte, setzten ihn in den Stand, die Meisterwerke der deutschen Dichtung von Angesicht zu Angesicht zu schauen, und einen unverlierbaren geistigen Gewinn trugen von ihnen das Gemüth und die Phantasie des Jünglings heim. In den Concerten kamen Symphonien, Oratorien und selbst ganze Opern zur Aufführung, eine einzige Probe mußte regelmäßig genügen. Wenn Irrungen vorfielen und der Taktstab Türks — dessen Feuereifer den über ihm hängenden Kronleuchter bei solchen Anlässen selten verschonte, — keine Ordnung zu stiften vermochte, so half wohl der Dirigent mit seiner weithin dröhnenden Baßstimme aus. In dem Programme dieser Concerte hatte auch Beethoven's erste Symphonie einen Platz gefunden. Um jedoch dem Publikum kein Aergerniß zu geben, war einer der genialsten Züge des Werks, nämlich jene muthwillige Buchstabirübung, mit der die Violinen das Finale beginnen, vorsichtig gestrichen worden. In den Opern und Oratorien pflegte Löwe das Sopransolo zu singen, zu seinen Lieblingspartien gehörte

damals die Königin der Nacht. Je emsiger er sich in die Musik vertiefte, um so mehr traten die Gymnasialstudien in den Hintergrund. Seine unausgesetzten Bitten und Vorstellungen bestimmten endlich den widerstrebenden Vater, ihn von jenen gänzlich zu entbinden.

Der Unterricht, den er von Türk empfing, schöpfte seine bildende Kraft weit weniger aus der Fülle und Folgerichtigkeit des mitgetheilten Lehrstoffs, als aus den persönlichen Eigenschaften des Lehrers. Das Beste blieb, wie es scheint, dem autodidaktischen Eifer des Schülers überlassen. Als erster Versuch in der Composition wurde ihm z. B. aufgegeben, eine große dramatische Arie zu schreiben. Zwei seiner Jugendarbeiten sind schon damals zum Drucke gelangt. Obgleich sie bereits Opuszahlen tragen, fing doch Löwe, nachdem er später von der Theologie zu der Kunst zurück gekehrt, in der Bezeichnung seiner Werke wieder mit No. 1 an. Der Verwendung Türk's war es gelungen, seinem Zöglinge beim Könige von Westphalen, dem Landesherrn des Saaldepartements, ein jährliches Stipendium von 300 Thalern zu erwirken mit der daran geknüpften Aussicht auf eine Reise nach Italien und die Capellmeisterstelle in Kassel. Bald brach indessen Jerômes leicht gezimmerter Thron zusammen und begrub diese wie so manche andere glänzende Luftschlösser in seinem Sturze. Der sechzehnjährige Jüngling war wieder allein auf sich

angewiesen. Aus seinen musikalischen Studien scheuchte ihn der Sturm der Weltereignisse auf. Er suchte unter den Freiwilligen einen Platz, wurde jedoch als zu schwach für den Kriegsdienst zurückgewiesen. Den einen Tag im Besitze der Franzosen, den anderen in dem der Preußen, war die sonst so friedliche Universitätsstadt mit einem Male der Schauplatz des wildesten Kriegsgetümmels. Als der Donner der Kanonen von Leipzig herüber klang, ließ es Löwe nicht länger Ruhe. Er machte sich mit einem Kameraden auf den Weg, wanderte über das Schlachtfeld von Möckern und fiel auf dem Rückwege in die Hände der Kosaken. Uhr und Börse mußte er ihnen lassen, und bei einer zweiten Begegnung selbst die Kleider bis auf's Hemd.

Im Jahr 1814 starb der alte Türk, und Keiner empfand dies Ereigniß schmerzlicher als sein Lieblingsschüler. Alle Hoffnungen, die er auf die Kunst gesetzt, schienen ihm mit einem Schlage vereitelt, denn unter der Leitung eines anderen Lehrers seine musikalische Erziehung zu vollenden, konnte er sich nicht entschließen. Der Vater nahm diese Stimmung wahr, drang auf's Neue mit seiner ganzen Autorität auf den Sohn ein, der sich nun auch bewegen ließ, die bei Seite gelegten lateinischen und griechischen Klassiker wieder hervor zu suchen, unter dem Beistande eines inzwischen zur Universität abgegangenen ehemaligen Schulkameraden das Versäumte im Sturm-

schritte nachzuholen und solchergestalt mit den nöthigsten Vorkenntnissen ausgerüstet, auf's neue das Gymnasium im Waisenhause zu beziehen. Er brauchte dort nur noch die obersten Klassen durchzumachen. Bereits Michaelis 1817 konnte er mit dem Zeugniße der Reife zur Universität abgehen, um sich dem Studium der Theologie zu widmen. Dank einigen Stipendien und dem, was ihm der Unterricht auf dem Klavier abwarf, hatte er ein für seine Bedürfnisse reichliches Auskommen. In dem Kampfe um das Dasein, der harten Zucht der Arbeit schon sehr früh zu männlicher Reife gelangt, nahm er an dem jugendlich übermüthigen Treiben der Commilitonen nur wenig Theil. Von der Burschenschaft, in die er zuerst eingetreten, sagte er sich bald wieder los. Wissenschaftliche Studien, immer eifrigere Beschäftigung mit der Kunst, welche die Gefährtin seiner Jugend gewesen, endlich die geselligen Beziehungen, die sie ihm erschloß, füllten seine gesammte Zeit aus. Von der Natur mit einem umfangreichen Tenor beschenkt, gehörte er zu den festesten Stützen der Naue'schen Singakademie und eines von A. B. Marx gegründeten und geleiteten Quartettzirkels. Kein Haus in Halle bot damals mannigfaltigere künstlerische und allgemein geistige Anregung, als das des russischen Staatsraths und Professors des Staatsrechts von Jacob. Liebevolle Pflege der Literatur und Musik war in ihm heimisch, es selbst die gastliche

Stätte eines hochgebildeten, durch die drei Töchter der Familie anmuthig belebten Verkehrs. Von ihnen machte namentlich die zweite durch den Reiz ihres Soprans und die poetische Empfindung, die ihren Gesang verklärte, Eindruck auf das Herz des jungen Theologen und bald knüpfte sich zwischen den beiden das engste Band. Löwe's akademisches Triennium war noch nicht abgelaufen, unschlüssig schwankte er in der Wahl des Lebensberufs zwischen der Kirche und der Kunst hin und her. Frischen Muthes verlobte er sich dessenungeachtet mit seiner Julie, und sobald ihm die Ernennung zum stettiner Musikdirektor einen eignen Herd zu gründen gestattete, führte er sie als Gattin heim. Von den drei Balladen, die als opus 1 erschienen, wurden die ersten beiden „Edward" und der „Erlkönig" noch auf der Universität componirt, die dritte „der Wirthin Töchterlein" kam sechs Jahre später hinzu. Marx, der inzwischen nach Berlin gegangen und dort bald als Theoretiker und Kritiker zu Ansehen gelangt war, bahnte den Erstlingen seines halle'schen Jugendfreundes den Weg in die Oeffentlichkeit. Er gewann ihm einen Verleger und empfahl sie in der von ihm gegründeten und geleiteten Musikzeitung mit beredten Worten. Ueber das Verhältniß des Componisten zur Zumsteeg'schen Ballade äußert er sich selbst in folgender Weise: „Tief ergriff mich die Musik dieses alten, mit Unrecht zurückgestellten Meisters.

Ihre Motive sind charakteristisch und geistreich, sie folgen dem Gedichte mit vollkommener Treue. Freilich waren sie meist sehr aphoristischer Natur. Ich dachte mir, die Musik müsse dramatischer sein und unter breiter ausgearbeiteten Motiven gestaltet werden, etwa so, wie ich meine Balladen zu setzen versucht habe. Doch ist das Verdienst Zumsteeg's als Balladencomponist unbestritten. Der Text seiner Gesänge führte mich zudem lebhaft in meine früheste Jugend zurück. Wie oft gedachte ich des alten Wohnzimmers in Löbejün, wo mir die Schwester jene Gedichte so oft declamirt hatte."

Im Herbste 1820 begab sich Löwe nach Stettin, um sich über seine Befähigung zum städtischen Musikdirector auszuweisen, nachdem er bereits bei Zelter in Berlin eine vorläufige Prüfung bestanden. Da er für tüchtig befunden wurde, trat er im folgenden Jahre sein Amt an. Er übernahm das Orgelspiel und die musikalische Leitung des Gottesdienstes in der St. Jakobi-Kirche, sowie die Aufführung von Kirchenmusiken an allen hohen Festen, ferner den musikalischen Unterricht am Gymnasium und Seminar, und bezog dafür einen Gehalt von 850 Thalern. Kaum hatte er sich in der neuen Heimath eingebürgert, als ihm seine Frau einen Sohn schenkte, welcher der Mutter das Leben kostete. Der durch den Verlust schwer gebeugte Mann suchte und fand in unablässiger Arbeit einigen Trost.

Seine Natur war jedoch darauf angelegt, lediglich in einer fest begründeten, wohlgeregelten Häuslichkeit zu gedeihen. Die ersten Eindrücke, die er in der Jugend empfangen, seine einfach bürgerlichen Gewohnheiten, endlich der innerste Drang seines Gemüths, alles wies ihn auf die Familie als den seinem Wesen allein gemäßen Boden hin. Eine zweite Ehe, die er mit Auguste Lange, einer seiner Gesangschülerinnen schloß, wurde für ihn eine dauernde Quelle des Glücks. Zu seinen wärmsten Bewunderern gehörte Friedrich Wilhelm IV. Schon als Kronprinz war dieser zu dem Meister der Ballade in ein näheres Verhältniß getreten, klang ihm doch aus dessen Schöpfungen ein Ton entgegen, der in der Seele des königlichen Romantikers um so lauteren Widerhall weckte, je mehr seinem Herzen zugleich die strenggläubige Gesinnung des Componisten entsprach. Löwe mußte wiederholt nach Potsdam kommen, um dort seine neuesten Werke vorzutragen, zu mehr als einem hat er den Stoff unmittelbar aus der Hand seines erlauchten Gönners empfangen.

Die Selbstbiographie reicht blos bis in die ersten Jahre des Mannesalters hinein. Den übrigen Inhalt der Löwe'schen Denkwürdigkeiten bilden einige Tagebuchblätter und eine große Menge von Briefen; die meisten unter den letzteren sind an die Frau gerichtet und melden ihr in behaglicher Breite Alles, was dem Gatten auf seinen

regelmäßigen Urlaubsreisen in den Monaten Juli und August widerfuhr. Wie sehr seinen Neigungen auch das enge, friedselige Musikleben einer Provinzialstadt zusagte, ganz konnte er sich doch nicht dem Bedürfniße entziehen, gelegentlich sein Wesen durch die Berührung mit allerlei künstlerischen Elementen zu erfrischen, die ihm daheim abgingen. Außerdem war es ihm darum zu thun, als Sänger und Spieler für die Verbreitung seiner Werke zu wirken. In der einen wie in der anderen Beziehung erreichte er freilich seinen Zweck nur in sehr unvollkommener Weise. Die großen Städte fand er verödet, die Künstler, die er zu besuchen gedachte, das Publikum, dem er sich vorstellen wollte, alles hatte der Sommer hierhin und dorthin zerstreut. Weder in Rücksicht auf das Thatsächliche noch auf den rein geistigen Gehalt läßt sich den Briefen irgend welche erhebliche Ausbeute abgewinnen. Sie gewähren nur den Einblick in den stillen Frieden eines Gemüths das auf's treueste und festeste an Weib und Kindern hing; da sie fast sämmtlich diesen gelten, mag man dem Schreiber auch die Harmlosigkeit zu Gute halten, mit der er von seinen Erfolgen spricht und den tausend kleinen Sorgen, welche sie vorbereiten sollten. Wenn der Sänger des „Erlkönig“ und des „Harald“ seiner Stimme eben so ängstlich den Puls fühlt, in dem Klange seines Tenors kaum minder selbstgefällig sich bespiegelt, wie der

erste beste Held der Lampen und Coulissen, so wird der unerquickliche Eindruck doch durch den Gedanken an den ursprünglichen Zweck solcher vertraulichen Mittheilungen wesentlich gemildert. Gern pflegte Löwe im Concertsaal als Improvisator aufzutreten. Er ließ sich ein Gedicht geben, las es rasch durch, setzte sich dann an's Klavier und sang es frisch weg. Mehr als eine unter seinen Compositionen verdankt solcher Anregung des Augenblicks ihren Ursprung. Im Februar 1864 befiel ihn eine schwere Krankheit, die ihm eine gewisse geistige und körperliche Schwäche zurückließ. Bis dahin unermüdlich im Schaffen, fand er später nur in vereinzelten Stunden die alte Kraft und Liebe zur Arbeit wieder. Auf den Wunsch der städtischen Behörden schied er im Jahre 1866 aus seinem Amte. In Stettin, dem Schauplatz seiner mehr als vierzigjährigen rastlosen Thätigkeit, wollte es ihn nun nicht mehr leiden. Er siedelte nach Kiel über und schloß dort am 20. April 1869 die müden Augen.

Richard Wagner.

I.

Tristan und Isolde.

Schon im Jahre 1853 hatte Wagner den Text zum „Ring der Nibelungen“ für seine Freunde drucken lassen. In der „Götterdämmerung,“ dem letzten Stücke der Tetralogie, begegnet uns ein Liebesbund, durch zaubermächtigen Trank bewirkt. Der Dichtercomponist fand solches Wohlgefallen an diesem Motive, daß er es an einem zweiten Paare, Tristan und Isolde, zu erproben beschloß. Ueber der neuen, 1857 begonnenen Schöpfung blieb dann die bis in den Siegfried fortgeschrittene musikalische Ausgestaltung des großen Bühnenfestspiels liegen. Erst nach dem Erscheinen der Meistersinger wurde sie wieder aufgenommen und zu Ende geführt. Diese wenigen chronologischen Daten gestatten bereits einen Schluß auf den Charakter der Tristan-Partitur. Sie bekennt sich durchaus zu Wagner's dritter Stilperiode, in welcher die Umrisse

des musikalischen Dramas, wie sie bis dahin nur seinem geistigen Auge vorgeschwebt und nach thatsächlichem Ausdrucke im Tannhäuser und Lohengrin gerungen, zu vollem Dasein und greifbarer Gestalt sich verkörpern sollten. Verlegung des musikalischen Schwerpunktes aus dem Gesang in das Instrumentale, die Stimmen der Deutung jedes einzelnen Wortes nachjagend und deshalb ohne Rast und Ruhe umher getrieben auf dem uferlosen Meere der unendlichen Melodie, eine in den schärfsten Würzen der Chromatik und Enharmonik bis zur Unersättlichkeit schwelgende Modulation, völlig entfesselte Rhythmen, dazu das wogende Farbengetümmel im wild erregten, mit fieberhafter Geschäftigkeit seine Leitmotive verspinnenden Orchester — alle diese und ähnliche durch die Ueberspannung des charakteristischen Princips bedingten Eigenthümlichkeiten hat Tristan und Isolde mit den Meistersingern gemein, denn beide sind Incarnationen derselben künstlerischen Grundanschauung. Wenn aber das erstere Werk das innerste Wesen seines Autors noch weit lauter und entschiedener kund thut, so erklärt sich das, wie ich glaube, aus der besonderen Natur des Stoffes. Dieser war nämlich ganz nach dem Herzen jener halb mystisch verschwommenen, halb sinnlich luxurirenden Auffassung der Liebe, welche man als die innerste Lebensquelle von Wagner's gesammter Production betrachten kann. Gerechtfertigt erschienen hier

die abenteuerlichsten Superlative des Ausdrucks, im Voraus empfingen sie einen Freibrief von der Aufgabe. Keine in dieser liegende Schranke setzte der in's Maßlose schweifenden Willkür der Phantasie ein Ziel. Handelte es sich doch darum, mit Wort und Ton einen Brand der Leidenschaft zu deuten, der durch giftigen Zauber entzündet, vermöge seines unnatürlichen Ursprungs der Logik des allgemein menschlichen Empfindens sich völlig entzog. Ist in jeder Oper der Charakter der Musik schon bis zu einem gewissen Grade durch den des Textes voraus bestimmt, so gilt das noch ganz besonders vou den Gebilden eines Componisten, der, zugleich sein eigener Dichter, in der Sprache der Töne nur das geschmeidige Mittel erblickt, den Inhalt des Dramas zur vollen geistig sinnlichen Wahrnehmung zu bringen. Sehen wir uns deshalb das Libretto zunächst etwas näher an.

Der erste Akt spielt auf dem Schiffe, welches Isolde, die Braut des müden König Marke, und Tristan, der sie für den Oheim geworben, von Irland nach Cornwall führt. Morold, ihr Verlobter, ist durch das Schwert des Helden gefallen. Die Wunde, welche dieser aus dem Kampfe davon getragen, hat Isoldens Kunst geheilt. „Der Tantris mit sorgender List sich nannte, als Tristan Isold' ihn bald erkannte". Blutrache wollte sie an dem Feinde üben, allein während sein Blick den ihrigen traf, entsank die

Waffe machtlos der zum Streich erhobenen Hand. Alles das erfahren wir aus einem Zwiegespräche zwischen Isolde und ihrer Vertrauten Brangäne. Die letztere sollte Tristan zur Herrin entbieten, ward aber von ihm mit dem Vorwande abgewiesen, daß er vom Steuer nicht weichen dürfe, und mußte zudem noch die stacheligen Reden seines Knappen Kurwenal hinnehmen. Schon nähert sich das Fahrzeug dem Ziele. Tristan läßt Isolde mahnen, sich auf die Landung bereit zu halten. Sie aber befiehlt, ihm zu melden, vor den König werde er sie nur dann geleiten, „begehrte Vergessen und Vergeben nach Zucht und Fug er nicht zuvor für ungebüßte Schuld". Der Ladung gehorchend, empfängt er von ihr zum Sühnetrunk eine Schale, die Brangäne mit tödtlichem Safte hat füllen sollen. Indem er sie ergreift, ruft er aus: „Wohl kenn' ich Irland's Königin und ihrer Künste Wunderkraft: den Balsam nützt' ich, den sie bot; den Becher nehm' ich nun, daß ganz ich heut' genese! Und achte auch des Sühne-Eid's, den ich zum Dank dir sage. — Tristan's Ehre — höchste Treu: Tristan's Elend — kühnster Trotz. Trug des Herzens; Traum der Ahnung: ew'ger Trauer einz'ger Trost, Vergessen's güt'ger Trank! Dich trink' ich sonder Wank." Isolde entreißt ihm den noch halb vollen Becher und leert ihn bis zum Grunde. Statt des tödtlichen Giftes wurde ihnen jedoch ein Liebestrank gereicht, dessen Wirkung nicht

auf sich warten läßt. „Beide, von Schauer erfaßt, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesglut weicht. — Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz, — und führen die Hand wieder an die Stirn. — Dann suchen sie sich wieder mit dem Blicke, senken ihn verwirrt und heften ihn von Neuem mit steigender Sehnsucht auf einander.“ Es ist, wie man sieht, die bekannte Gruppe, die in keiner Wagner'schen Oper zu fehlen pflegt. (Isolde mit bebender Stimme) „Tristan“. (Tristan überströmend) „Isolde!“ (Isolde an seine Brust sinkend) „Treuloser Holder!“ (Tristan mit Glut sie umfassend) „Seligste Frau“. (Sie verbleiben in stummer Umarmung.) Der Anker ist gefallen, Brangäne eilt herzu, bekennt ihre That und scheucht deren Opfer aus dem Taumel empor.

Eine mit breitestem Pinsel ausgeführte, in die schwülste Sinnlichkeit getauchte Liebesscene füllt den zweiten Act fast von Anfang bis zu Ende. Während eine laue Sommernacht herabgesunken, in der Ferne die Hornrufe der königlichen Jagd verhallen, harrt Isolde vor ihrem Gemache des Freundes. Er soll sich nahen, sobald er den Schein der Leuchte nicht mehr gewahrt, und sie drängt die Dienerin, das verabredete Zeichen zu geben. Von Brangäne gemahnt, vor lauerndem Verrathe auf der Hut zu sein, schleudert sie

ungestüm die Fackel zu Boden. Tristan eilt herbei, seine Arme umfangen sie. Es folgt nun ein erotischer Erguß, so langathmig, überschwänglich und unumwunden, wie selbst die Wagner'schen Opern keinen zweiten aufzuweisen haben. Durch die Häufung der seltsamsten Beiwörter, Satzverrenkungen, Superlative und Antithesen ringt der Text danach, des Liebesstammelns Raserei in realistischster Handgreiflichkeit uns vor die Seele zu bringen, und was er noch unausgesprochen ließ, ergänzt das Orchester mit seinen alle Nerven durchwühlenden Klängen. In wetteifernd sich überbietenden Wechselreden wird der neidische Tag gescholten und die hehre Nacht gepriesen. Das Doppelthema dieses endlosen, über den fünften Theil des Libretto sich erstreckenden, die Geduld jedes nicht Vollblut-Wagnerianers auf die Folter spannenden Hin und Her könnte man etwa mit Philinens Worten wiedergeben: „Singet nicht in Trauertönen von der Einsamkeit der Nacht; nein, sie ist, o holde Schönen, zur Geselligkeit gemacht .... Darum an den langen Tagen merke dir es, liebe Brust; jeder Tag hat seine Plage, und die Nacht hat ihre Lust." Wie unser Operntext die Sache angefaßt, mögen einige Stilproben bezeugen. (Tristan.) „Die mit des Schimmers hellstem Schein mir Haupt und Scheitel licht beschien, der Welten-Ehren Tages-Sonne, mit ihrer Strahlen eitler Wonne, durch Haupt und Scheitel drang

mir ein, bis in des Herzens tiefsten Schrein. Was dort in keuscher Nacht dunkel verschlossen wacht, was ohne Wiß' und Wahn ich dämmernd dort empfah'n, ein Bild, das meine Augen zu schau'n sich nicht getrauten, — von des Tages Schein betroffen lag mir's da schimmernd offen" .... (Isolde) „O eitler Tages-Knecht! — Getäuscht von ihm, der dich getäuscht, wie mußt' ich liebend um dich leiden." .... (Tristan) „Von dem Bild in des Herzens bergenden Schrein scheucht' er des Tages täuschenden Schein, daß nacht-sichtig mein Auge wahr es zu sehen tauge .... " (Isolde). „Doch es rächte sich der verscheuchte Tag; mit deinen Sünden Rath's er pflag" ... (Tristan). „O! nun waren wir Nachtgeweihte: der tückische Tag, der Neid-bereite, trennen könnt' uns sein Trug, doch nicht mehr täuschen sein Lug" ... (Beide) „Verloschen nun die letzte Leuchte; was wir dachten, was uns däuchte, all' Gedenken, all' Gemahnen, heil'ger Dämm'rung hehres Ahnen löscht des Wahnes Grauswelt — erlösend aus ..... Bricht mein Blick sich wonn'erblindet, erbleicht die Welt mit ihrem Blenden: die mir der Tag trügend erhellt, zu täuschendem Wahn entgegengestellt, selbst — dann bin ich die Welt, Liebe — heiligstes Leben, Wonne — hehrstes Weben, Nie-Wieder-Erwachens wahnlos holdbewußter Wunsch." Von draußen hat sich Brangänens warnende Stimme vernehmen lassen. Die

Richard Wagner.

I.

Tristan und Isolde.

Schon im Jahre 1853 hatte Wagner den Text zum „Ring der Nibelungen“ für seine Freunde drucken lassen. In der „Götterdämmerung,“ dem letzten Stücke der Tetralogie, begegnet uns ein Liebesbund, durch zaubermächtigen Trank bewirkt. Der Dichtercomponist fand solches Wohlgefallen an diesem Motive, daß er es an einem zweiten Paare, Tristan und Isolde, zu erproben beschloß. Ueber der neuen, 1857 begonnenen Schöpfung blieb dann die bis in den Siegfried fortgeschrittene musikalische Ausgestaltung des großen Bühnenfestspiels liegen. Erst nach dem Erscheinen der Meistersinger wurde sie wieder aufgenommen und zu Ende geführt. Diese wenigen chronologischen Daten gestatten bereits einen Schluß auf den Charakter der Tristan-Partitur. Sie bekennt sich durchaus zu Wagner's dritter Stilperiode, in welcher die Umrisse

des musikalischen Dramas, wie sie bis dahin nur seinem geistigen Auge vorgeschwebt und nach thatsächlichem Ausdrucke im Tannhäuser und Lohengrin gerungen, zu vollem Dasein und greifbarer Gestalt sich verkörpern sollten. Verlegung des musikalischen Schwerpunktes aus dem Gesang in das Instrumentale, die Stimmen der Deutung jedes einzelnen Wortes nachjagend und deshalb ohne Rast und Ruhe umher getrieben auf dem uferlosen Meere der unendlichen Melodie, eine in den schärfsten Würzen der Chromatik und Enharmonik bis zur Unersättlichkeit schwelgende Modulation, völlig entfesselte Rhythmen, dazu das wogende Farbengetümmel im wild erregten, mit fieberhafter Geschäftigkeit seine Leitmotive verspinnenden Orchester — alle diese und ähnliche durch die Ueberspannung des charakteristischen Princips bedingten Eigenthümlichkeiten hat Tristan und Isolde mit den Meistersingern gemein, denn beide sind Incarnationen derselben künstlerischen Grundanschauung. Wenn aber das erstere Werk das innerste Wesen seines Autors noch weit lauter und entschiedener kund thut, so erklärt sich das, wie ich glaube, aus der besonderen Natur des Stoffes. Dieser war nämlich ganz nach dem Herzen jener halb mystisch verschwommenen, halb sinnlich luxurirenden Auffassung der Liebe, welche man als die innerste Lebensquelle von Wagner's gesammter Production betrachten kann. Gerechtfertigt erschienen hier

die abenteuerlichsten Superlative des Ausdrucks, im Voraus empfingen sie einen Freibrief von der Aufgabe. Keine in dieser liegende Schranke setzte der in's Maßlose schweifenden Willkür der Phantasie ein Ziel. Handelte es sich doch darum, mit Wort und Ton einen Brand der Leidenschaft zu deuten, der durch giftigen Zauber entzündet, vermöge seines unnatürlichen Ursprungs der Logik des allgemein menschlichen Empfindens sich völlig entzog. Ist in jeder Oper der Charakter der Musik schon bis zu einem gewissen Grade durch den des Textes voraus bestimmt, so gilt das noch ganz besonders von den Gebilden eines Componisten, der, zugleich sein eigener Dichter, in der Sprache der Töne nur das geschmeidige Mittel erblickt, den Inhalt des Dramas zur vollen geistig sinnlichen Wahrnehmung zu bringen. Sehen wir uns deshalb das Libretto zunächst etwas näher an.

Der erste Akt spielt auf dem Schiffe, welches Isolde, die Braut des müden König Marke, und Tristan, der sie für den Oheim geworben, von Irland nach Cornwall führt. Morold, ihr Verlobter, ist durch das Schwert des Helden gefallen. Die Wunde, welche dieser aus dem Kampfe davon getragen, hat Isoldens Kunst geheilt. „Der Tantris mit sorgender List sich nannte, als Tristan Isold' ihn bald erkannte". Blutrache wollte sie an dem Feinde üben, allein während sein Blick den ihrigen traf, entsank die

Waffe machtlos der zum Streich erhobenen Hand. Alles das erfahren wir aus einem Zwiegespräche zwischen Isolde und ihrer Vertrauten Brangäne. Die letztere sollte Tristan zur Herrin entbieten, ward aber von ihm mit dem Vorwande abgewiesen, daß er vom Steuer nicht weichen dürfe, und mußte zudem noch die stacheligen Reden seines Knappen Kurwenal hinnehmen. Schon nähert sich das Fahrzeug dem Ziele. Tristan läßt Isolde mahnen, sich auf die Landung bereit zu halten. Sie aber befiehlt, ihm zu melden, vor den König werde er sie nur dann geleiten, „begehrte Vergessen und Vergeben nach Zucht und Fug er nicht zuvor für ungebüßte Schuld". Der Ladung gehorchend, empfängt er von ihr zum Sühnetrunk eine Schale, die Brangäne mit tödtlichem Safte hat füllen sollen. Indem er sie ergreift, ruft er aus: „Wohl kenn' ich Irland's Königin und ihrer Künste Wunderkraft: den Balsam nützt' ich, den sie bot; den Becher nehm' ich nun, daß ganz ich heut' genese! Und achte auch des Sühne-Eid's, den ich zum Dank dir sage. — Tristan's Ehre — höchste Treu: Tristan's Elend — kühnster Trotz. Trug des Herzens; Traum der Ahnung: ew'ger Trauer einz'ger Trost, Vergessen's güt'ger Trank! Dich trink' ich sonder Wank." Isolde entreißt ihm den noch halb vollen Becher und leert ihn bis zum Grunde. Statt des tödtlichen Giftes wurde ihnen jedoch ein Liebestrank gereicht, dessen Wirkung nicht

auf sich warten läßt. „Beide, von Schauer erfaßt, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesglut weicht. — Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz, — und führen die Hand wieder an die Stirn. — Dann suchen sie sich wieder mit dem Blicke, senken ihn verwirrt und heften ihn von Neuem mit steigender Sehnsucht auf einander.“ Es ist, wie man sieht, die bekannte Gruppe, die in keiner Wagner'schen Oper zu fehlen pflegt. (Isolde mit bebender Stimme) „Tristan“. (Tristan überströmend) „Isolde!“ (Isolde an seine Brust sinkend) „Treuloser Holder!“ (Tristan mit Glut sie umfassend) „Seligste Frau“. (Sie verbleiben in stummer Umarmung.) Der Anker ist gefallen, Brangäne eilt herzu, bekennt ihre That und scheucht deren Opfer aus dem Taumel empor.

Eine mit breitestem Pinsel ausgeführte, in die schwülste Sinnlichkeit getauchte Liebesscene füllt den zweiten Act fast von Anfang bis zu Ende. Während eine laue Sommernacht herabgesunken, in der Ferne die Hornrufe der königlichen Jagd verhallen, harrt Isolde vor ihrem Gemache des Freundes. Er soll sich nahen, sobald er den Schein der Leuchte nicht mehr gewahrt, und sie drängt die Dienerin, das verabredete Zeichen zu geben. Von Brangäne gemahnt, vor lauerndem Verrathe auf der Hut zu sein, schleudert sie

ungestüm die Fackel zu Boden. Tristan eilt herbei, seine Arme umfangen sie. Es folgt nun ein erotischer Erguß, so langathmig, überschwänglich und unumwunden, wie selbst die Wagner'schen Opern keinen zweiten aufzuweisen haben. Durch die Häufung der seltsamsten Beiwörter, Satzverrenkungen, Superlative und Antithesen ringt der Text danach, des Liebesstammelns Raserei in realistischster Handgreiflichkeit uns vor die Seele zu bringen, und was er noch unausgesprochen ließ, ergänzt das Orchester mit seinen alle Nerven durchwühlenden Klängen. In wetteifernd sich überbietenden Wechselreden wird der neidische Tag gescholten und die hehre Nacht gepriesen. Das Doppelthema dieses endlosen, über den fünften Theil des Libretto sich erstreckenden, die Geduld jedes nicht Vollblut-Wagnerianers auf die Folter spannenden Hin und Her könnte man etwa mit Philinens Worten wiedergeben: „Singet nicht in Trauertönen von der Einsamkeit der Nacht; nein, sie ist, o holde Schönen, zur Geselligkeit gemacht . . . . Darum an den langen Tagen merke dir es, liebe Brust; jeder Tag hat seine Plage, und die Nacht hat ihre Lust." Wie unser Operntext die Sache angefaßt, mögen einige Stilproben bezeugen. (Tristan.) „Die mit des Schimmers hellstem Schein mir Haupt und Scheitel licht beschien, der Welten-Ehren Tages-Sonne, mit ihrer Strahlen eitler Wonne, durch Haupt und Scheitel drang

mir ein, bis in des Herzens tiefsten Schrein. Was dort in keuscher Nacht dunkel verschlossen wacht, was ohne Wiß' und Wahn ich dämmernd dort empfah'n, ein Bild, das meine Augen zu schau'n sich nicht getrauten, — von des Tages Schein betroffen lag mir's da schimmernd offen" .... (Isolde) „O eitler Tages-Knecht! — Getäuscht von ihm, der dich getäuscht, wie mußt' ich liebend um dich leiden." .... (Tristan) „Von dem Bild in des Herzens bergenden Schrein scheucht' er des Tages täuschenden Schein, daß nacht-sichtig mein Auge wahr es zu sehen tauge ...." (Isolde). „Doch es rächte sich der verscheuchte Tag; mit deinen Sünden Rath's er pflag" ... (Tristan). „O! nun waren wir Nachtgeweihte: der tückische Tag, der Neid-bereite, trennen könnt' uns sein Trug, doch nicht mehr täuschen sein Lug" ... (Beide) „Verloschen nun die letzte Leuchte; was wir dachten, was uns däuchte, all' Gedenken, all' Gemahnen, heil'ger Dämm'rung hehres Ahnen löscht des Wahnes Grauswelt — erlösend aus ..... Bricht mein Blick sich wonn'-erblindet, erbleicht die Welt mit ihrem Blenden: die mir der Tag trügend erhellt, zu täuschendem Wahn entgegengestellt, selbst — dann bin ich die Welt, Liebe — heiligstes Leben, Wonne — hehrstes Weben, Nie-Wieder-Erwachens wahnlos holdbewußter Wunsch." Von draußen hat sich Brangänens warnende Stimme vernehmen lassen. Die

Liebenden achten ihrer nicht und werden von dem Könige und seinem Jagdgefolge überrascht. Isolde, von unwillkürlicher Scham ergriffen, lehnt sich mit abgewandtem Gesichte auf die Blumenbank. Tristan, in ebenfalls unwillkürlicher Bewegung, deckt sie mit dem Mantel vor den Blicken der Eindringlinge. Während ihn Marke in schmerzbewegter Rede des Treubruchs zeiht, kommt er zum Bewußtsein des geübten Verrathes. Trauernd fordert er die Geliebte auf, ihm in seine Heimath, die Nacht des Todes zu folgen und küßt sanft ihre Stirne. Der Verräther Melot zieht sein Schwert und streckt ihn zu Boden.

Im dritten Acte finden wir Tristan in der Burg seiner Väter. Todeswund liegt er auf einem Ruhebette unter dem Schatten einer Linde. Zu Häupten sitzt Kurwenal, im Schmerze über ihn hingebeugt und sorgsam seinem Athem lauschend. — Von der Außenseite her hört man, beim Aufziehen des Vorhangs, einen Hirtenreigen, sehnsüchtig und traurig auf einer Schalmei geblasen. Bald fährt der Kranke aus dem Schlafe empor, die Geister der Vergangenheit schweben an seinem irren Auge vorüber. „Der Trank! der Trank! der furchtbare Trank! Wie vom Herzen zum Hirn er wüthend mir drang! Kein Heil nun kann, kein süßer Tod je mich befreien von der Sehnsucht Noth. Nirgends, ach nirgends find' ich Ruh; mich wirft die Nacht dem Tage zu, um ewig an meinen Leiden der

Sonne Auge zu weiden." Er forscht, ob die Aerztin, nach der der Knappe gesandt, noch immer zu kommen zögere. Die traurige Weise des Hirten giebt von draußen die Antwort. Plötzlich erschallt ein heller, lustiger Reigen. Er kündet die Ankunft des Schiffes, Kurwenal eilt zum Strande. Nach dem Geliebten rufend, stürzt Isolde auf die Bühne. Tristan taumelt ihr entgegen und stirbt in ihren Armen. Während sie neben ihm ohnmächtig niedergesunken, meldet der Hirt ein zweites Schiff. Es führt den König und seine Mannen herbei. In sinnloser Wuth wehrt ihnen Kurwenal den Eingang. Nachdem er Melot getödtet, stirbt er zu den Füßen seines Herrn. Isolde erwacht aus ihrer Ohnmacht, aber nur, um, heiße Worte der Liebe auf den Lippen, Tristan in den Tod zu folgen. Marke hat endlich durch Brangäne von dem Zaubertranke gehört, dessen Macht die beiden Herzen unauflöslich geeint. Hoch beglückt, den Freund ohne Fehl zu finden, war er gekommen, alles zum Besten zu kehren. Da er die Hände der Liebenden nicht mehr ineinander fügen kann, segnet er gerührt ihre Leichen.

Das Verhältniß des mittelalterlichen Epos zu unsrem Operntexte darf hier unerörtert bleiben, denn mit der Frage nach dem musikalisch-dramatischen Werthe des letzteren hat es nichts zu schaffen. Wie viel Wagner dem Gottfried von Straßburg entlehnt, wie viel er frei hinzuerfunden,

kann uns durchaus gleichgiltig sein, haftet er doch ganz allein für die Wahl des Stoffs und für dessen Zurichtung. Unter allen seinen der Gesangsbühne gewidmeten Dichtungen stößt keine das gesunde Gefühl so feindselig zurück, wie dieser widernatürlich erzeugte, mit erbarmungsloser Konsequenz durch drei Acte sich hinschleppende Liebeskrampf. Die Willensfreiheit ist nun einmal das Element, in welchem das Drama lebt und athmet. Menschen, deren Blut vermöge eines ihnen eingeflößten Giftes in unheilbar wilde Gährung gerathen, sie haben jeden ästhetisch gearteten Anspruch auf Theilnahme verwirkt. Aber unser größter nationaler Dichter läßt doch den Helden seiner gewaltigsten Schöpfung auch einen Zaubertrank verschlucken? — Jawohl, allein wenn zwei dasselbe thun, ist es nicht immer dasselbe. Gerade ihrem allgemein giltigen Empfindungsgehalte verdankt die Liebe zwischen Faust und Gretchen die poetische Weihe. In den reinsten harmonischsten Gefühlsrhythmen schwingt die süße Musik dieser Herzen. Die Scene in der Hexenküche hat lediglich eine decorative Bedeutung, sie ist wichtig für den mittelalterlichen Localton, jedoch ohne allen Einfluß auf den Gang der Handlung und die psychologische Entwickelung der Charaktere. In der Wagner'schen Oper wird der bitterste Ernst mit dem Liebestranke gemacht. Dieser bildet hier recht eigentlich das dramatische Leitmotiv, dessen treibende Kraft Alles beherrscht und erfüllt. Sie lenkt

den Willen und die Thaten der handelnden Personen, gibt ihrem Empfinden Ton und Farbe. Tristan und Isolde lieben gewiß einander, noch ehe ihre Lippen den Rand der verhängnißvollen Schale berührt. Jene thut es ausdrücklich kund, dieser verräth es uns durch sein nicht minder beredtes Schweigen. Aber wenn sie dann noch dem zwingenden Banne eines giftigen Zaubers verfallen müssen, so war damit nur das Eine erreicht, daß ihre Liebe aus dem sittlich meßbaren und deshalb allein ästhetisch giltigen Gefühlskreise in das Pandämonium der elementaren, jeder vernünftigen Schranke sich entziehenden Gewalten verlegt wurde. Wie mich dünkt, ist es gerade dieser Sprung in's Pathologische gewesen, welcher der Wagner'schen Muse den Stoff sonderlich begehrenswerth erscheinen ließ. Zwar wurde durch ihn die poetische und moralische Würde des Drama's mitten in's Herz getroffen, allein zugleich der Musik vollauf die Gelegenheit geboten, sich nach einer Richtung hin zu bethätigen, welche ihrem virtuosesten Vermögen den freiesten und dankbarsten Spielraum verhieß. Der Dichter stand nicht an, die schwerste Schuld auf sein Gewissen zu nehmen, nur damit um so reichere Ernten den Componisten erwarteten. Was konnte diesem willkommener sein, als eine ununterbrochene Reihe der gespanntesten Situationen, eine Sprache der Empfindung, die nichts anderes ist, als ein nach Athem ringendes

Stammeln der Leidenschaft, dabei alles erfüllt und durchglüht von der gewitterschwülsten Sinnlichkeit. Für elektrischen Zündstoff war solchergestalt in der ausgiebigsten Weise gesorgt, und Schlag auf Schlag hat er sich in der Tondichtung entladen. An Gewalt und Massenhaftigkeit der musikalisch-dramatischen Explosionen überbietet sie alle übrigen mir bekannten Partituren Wagners.

* * *

Man darf behaupten, daß in Tristan und Isolde der Bruch mit dem hergebrachten Opernwesen noch ungleich schneidigeren und rückhaltloseren Ausdruck gewonnen, als in den Meistersingern. Der heitere Charakter des, den letzteren zu Grunde liegenden Stoffes, der reale Boden, auf dem sich die Handlung bewegt, die häufige, durch den Inhalt des Textes geforderte Rückkehr zu liedartigen Sätzen, alle diese Dinge vereinigten sich, dem in's Maßlose schweifenden Drang der Tonsprache manche unüberwindliche Schranken entgegenzustellen. Die komische Muse war nicht unter den Feen gewesen, die an der Wiege des Componisten gestanden. Indem er ihr dennoch eine seiner Schöpfungen widmete, mußte sich seine Individualität vielfältigen Zwang auferlegen. Den freiesten Tummelplatz bot dieser dagegen die Liebes- und Leidensgeschichte

von Tristan und Isolde. Vollauf konnte sich hier die Musik gütlich thun in der realistischen Ausmalung der erregtesten Seelenzustände. In den wildesten Naturlauten der Lust und des Wehs durfte sie schwelgen, um uns die ganze Glut sinnlicher Brunst zu Gemüthe zu führen, in der sich hier zwei Herzen verzehren. Von den vorgefundenen Opernformen ist in der That nichts übrig geblieben, der Gesang aufgelöst in lauter einzelne Interjectionen der Leidenschaft, deren Bedeutung das Orchester durch die verschwenderischste Klangmalerei wie durch die fortwährende Mahnung seiner in den befremdlichsten Modulationen umhergewirbelten Leitmotive illustrirt. Mit der gegliederten Melodie sind aus der Partitur auch die Chöre wie überhaupt alle mehrstimmigen Vocalsätze verschwunden. Wenn die Liebenden während ihrer endlosen Zwiesprache sich hier und da in einem gemeinsamen Ausrufe begegnen, so ist das so wenig ein Duett, daß vielmehr die Absicht, einem solchen aus dem Wege zu gehen, dabei erst recht deutlich zu Tage tritt. Was aber das Werk an chorartigen Gebilden enthält, beschränkt sich auf das: „He! ha! ho! he!“ der Matrosen, den Heilruf der Mannen des König Marke und noch Einiges der Art. Kurzathmig genug sind diese Ausbrüche, sie finden sich auch nur im ersten Acte. Von da an schweigt die Stimme des Chores gänzlich, und wir vernehmen blos noch Einzelgesang.

Es fehlt im Tristan keineswegs an einer Reihe der glänzendsten Beweise von der Fähigkeit des Componisten, den gewaltsamsten Schlagworten der Leidenschaft die entsprechenden Töne zu leihen, wie namentlich auch von seinem eminenten Vermögen, vor den entscheidenden Wendungen des Dramas die Spannung auf das Kommende bis zum höchsten Nervenreiz zu steigern. Recht klar ist es mir aber doch dabei geworden, daß der Wagner-Cultus seine eifrigsten Bekenner auf zwei entgegengesetzten Seiten zählen muß. Sowohl die unreife wie die überreife musikalische Bildung haben ihm den kräftigsten Vorschub geleistet. Weitaus den meisten Theaterbesuchern ist auch in der Oper das Stoffliche der Handlung die Hauptsache. Ihre Theilnahme gilt vornehmlich dem buntbewegten Leben auf der Bühne, der Fülle und Mannigfaltigkeit der aus dem Wechsel der Situationen sich entwickelnden scenischen Bilder, der Erscheinung und dem Gebaren der Darsteller. Zu dem Allen sind ihnen die Töne nur eine willkommene Zugabe. Was sie von diesen allein begehren und empfangen, ist keine künstlerische, sondern eine rein elementare Wirkung. Ihr Ohr berauscht sich an dem Gewoge der Klänge, an dem unerschöpflichen Reichthum der durch sie hervorgerufenen sinnlichen Reize, aber jede nachschaffende Thätigkeit der Phantasie, darauf gerichtet, den in der Musik niedergelegten idealen Gehalt sich zu vergegenwärtigen, bleibt

ihnen fremd. Daß unter so naiv gearteten Hörern der Dichtercomponist massenhaften Anhang gefunden, ist nicht zu verwundern, hat er sich doch stets als Meister in der Kenntniß der Bühne wie in der Berechnung der auf ihr in Bewegung gesetzten Kräfte und Mittel erwiesen. Auf der andern Seite haben aber auch nicht Wenige unter Jenen, die alle musikalischen Freuden durchgeschwelgt und im Genuße nach Begierde schmachten, das Kunstwerk der Zukunft als eine rettende That begrüßt. Es enthob sie doch dem breitgetretenen Elend der gemächlichen Capellmeister-Routine, der ebenso behenden, wie saft- und blutlosen Notenschreiberei einer, dank dem massenhaft aufgehäuften Bildungsmaterial, landläufig gewordenen Technik. Anregung um jeden Preis heischend, gaben sie willig die befreiende und erlösende Harmonie des künstlerischen Gesammteindrucks für eine Reihe spannender und überraschender Einzelheiten dahin. Geistreiche Intentionen, ungewohnte Instrumentaleffecte, ätzende Dissonanzen, schärfste Spitzen des Ausdrucks, und was der kühnen Griffe in's Häßliche mehr sind, alles das bot sich ihnen in Hülle und Fülle dar und jubelnd verkündeten sie einen neuen glänzenden Aufschwung des musikalischen Dramas. Einen neuen Stil oder vielmehr eine neue Kunstgattung hat in der That Wagner geschaffen, fraglich ist nur der ästhetische Werth des gemachten Fortschritts. Lediglich mit der Zertrümmerung

jeder Form wurde der letztere erkauft. Nicht ohne guten Grund nannte aber Schiller Göttin über Göttern die Gestalt. Ihre Macht allein verklärt den spröden Stoff zum schönen Scheine, wandelt seine Härte, Trübheit und Gebundenheit in jene Heiterkeit um, die als das Lebenselement aller echten Kunst gelten muß. Unter sämmtlichen Kindern der Phantasie ist in einem gewissen Sinne die Musik am idealsten geartet. Sie verdankt diesen Charakter theils der edlen Architektonik ihrer Formen, theils dem Umstande, daß sie kein Ding beim rechten Namen nennen, sondern nur in weiten Kreisen und unbestimmten Andeutungen den darzustellenden Inhalt umschreiben kann. Ihr, der ahnungsvollen Hellseherin, verdämmert die Wirklichkeit zu einer Traumwelt, in welcher die bunte Fülle des Besonderen in den Urgrund des Allgemeinen zurücktaucht. Den holdesten Zauber der Töne, ihr Vermögen, jeden Stoff sub specie aeterni zu zeigen, hat Wagner der, ihnen durch die rein verständige Willkür aufgenöthigten Bestimmtheit und Handgreiflichkeit des Ausdrucks geopfert. Er entfremdete (um in seiner eignen Sprache zu reden) die Nachtgeweihten dem keuschen Dunkel ihrer Heimat und machte sie zu eitlen Tagesknechten.

In der Tristan-Partitur hat, wie ich schon bemerkte das künstlerische Glaubensbekenntniß ihres Autors die unumwundenste thatsächliche Verwirklichung gefunden.

Während fast überall die Sänger nur die Herolde des Textes sind, fällt der musikalische Schwerpunkt in das die Handlung symbolisirende und charakterisirende Orchester. Die Declamation schöpft ihren Inhalt aus dem Sinne der einzelnen Worte, die Melodie dagegen aus der ihnen gemeinsamen Quelle, der Empfindung. Jene ist mechanisch, diese organisch. Die eine trennt das innerlich Verbundene, die andere verbindet das äußerlich Getrennte. Man hat behauptet, daß, wenn auch im Kunstwerk der Zukunft der Gesang in lauter klingende Atome aufgelöst sei, wenigstens die Begleitung mit ihrer thematischen Arbeit den musikalischen Zusammenhang wieder herstelle. Thäte sie es wirklich, so könnte sie uns doch nimmermehr schadlos halten für eine Behandlung der Stimmen, welche den allem Tonwesen eingeborenen Triebe nach plastischer Gliederung geflissentlich verleugnet; denn als Träger des Wortes bleiben jene für unsere Theilnahme immer die Hauptfiguren und das Instrumentale nur Beiwerk. Allein mit der angeblich symphonischen Mission des Wagner'schen Orchesters hat es noch seine ganz eigne Bewandtniß. Durch die Ueberspannung des dramatischen Princips werden auch ihm Pflichten aufgebürdet, deren, man möchte fast sagen pedantische Erfüllung das Ohr nirgends zur Ruhe und Sammlung gelangen läßt. Stets liegen die Leitmotive nach ihrem Stichworte auf der Lauer, die leiseste Anspielung

des Textes setzt sie in fieberhafte Bewegung. Bald erscheinen diese Störenfriede einzeln, bald zu zweien oder dreien, um kampfgerüstet aneinander sich zu messen. Der aufmerksame, in das Einzelne sich vertiefende Hörer wird dabei keineswegs leer ausgehen, aber sein Bedürfniß nach der versöhnenden Einheit und Harmonie des Ganzen bleibt völlig ungestillt. Der rastlose Wechsel, das ununterbrochene Spiel mit Ueberraschungen und Gegensätzen ist die allerschlimmste Monotonie. Das Mißbehagen, welches wir bei der Zerbröckelung des Gesanges in declamatorische Accente nothwendig empfinden, wird deshalb nur noch gesteigert durch den Farbenluxus und die chromatischen Orgien des Orchesters.

Auf ein Haar gleicht das Vorspiel zum Tristan in seiner ganzen Anlage und Ausführung dem zum Lohengrin. Dem einen liegt das Liebestrank-Motiv, dem anderen das Graal-Thema zu Grunde. Hier wie dort ein breitgehaltenes, immer greller sich färbendes Crescendo, dessen höchste Kraft in ein paar gewaltigen Schlägen sich entlädt. Von da an verläuft allmählich die Tonflut und entführt mit sich das Motiv in die geheimnißvolle Ferne, aus der es gekommen. Schwerlich wird man etwas gegen die dramatische Berechtigung dieser Form einwenden können. Der Bühne jedoch zugeeignet und in deren Dunstkreis heimisch, geht sie im Concertsaal ihres besten Inhalts verlustig. Der

schwächste Theil des Werks ist der erste Act. Sobald sich der Vorhang erhoben, vernehmen wir einen recht charakteristischen Gesang des Steuermanns, den einzigen liedförmig behandelten Satz in der ganzen Partitur. Allerlei Hartes und Herbes in der Modulation ist hier einer Stimme durchaus angemessen, die zu den wilden Mächten des Meeres redet, und auf ihre Einsamkeit und Verlassenheit in der ungeheuren Weite deutet sinnvoll der Mangel jeder instrumentalen Begleitung. Es folgen indessen langgedehnte Zwiegespräche zwischen den beiden Frauen, deren schwülstige, gewaltsam aufgebauschte Rhetorik nur durch einige farbenreichere, dem Helden Tristan und seinem biderben Knappen gewidmete Schildereien freundlich unterbrochen wird. Erst wo der Text sich anschickt, den tragischen Knoten zu schlingen, gelangt die Tonsprache in tieferes Fahrwasser. Sehr ausdrucksvoll ist das die Worte: „von einem Kahn, der klein und arm an Irlands Küste schwamm" begleitende Motiv. Man wird wohl daran thun, es sich gleich fest einzuprägen, denn als dem vornehmsten musikalischen Zeugen von der Vorgeschichte der Handlung begegnen wir ihm später noch vielfach. Während Brangäne der Herrin Reiseapotheke auspackt, geräth das Orchester in athemlose Geschäftigkeit. Eine Etiquette klebt es an jede Flasche, auf die mit dem tödtlichen Tranke malt es einen gewaltigen Todtenkopf. Die den letzteren dar-

stellende Figur theilt sich dann mit dem Thema: „Tristan's Ehre“ während der ersten Scene zwischen dem Helden und der Heldin um die Herrschaft über sämmtliche Instrumente, bis beide zugleich von dem siegreichen Liebestrank-Motive aus dem Felde geschlagen werden.

Ein mit feinfühliger Hand colorirtes Stimmungsbild eröffnet den zweiten Act. Leiser und leiser verhallen in der Ferne die Hornrufe der königlichen Jagd. Geschützt von den Geistern der Nacht und der Einsamkeit, harrt Isolde des Geliebten. Immer heftiger lodert in ihrem Blute der durch den Zauber erzeugte Brand. Während sie die Fackel zu Boden schleudert, antworten ihr im Orchester alle Dämonen der Leidenschaft. Die im Venusberg gefangene Göttin ist eine sentimentale Träumerin, verglichen mit dieser Mänade der entfesselten Sinnlichkeit. Es folgt nun die große Liebesscene, die den Gipfel der ganzen Oper bildet. Sie dauert weit über eine halbe Stunde und drei Theile lassen sich in ihr unterscheiden. Zunächst vernehmen wir den frohlockenden Aufschrei der über ihre Beute sich stürzenden Begierde. „Fühl ich dich wirklich? Bist du es selbst? Dies deine Augen? Dies dein Mund? Hier deine Hand? Hier dein Herz? Bin ich's? Bist du's? Halt ich dich fest? Ist es kein Trug? Ist es kein Traum? O, Wonne der Seele! o süße, hehrste, kühnste, schönste, seligste Lust! Ohne Gleiche! Ueberreiche! Ueberselig, Ewig, Ewig,

Ungeahnte, nie gekannte, überschwänglich hoch erhabene! Freude-Jauchzen! Lust-Entzücken! Himmel-höchstes Welt-Entrücken! Mein Tristan! Meine Isolde!" Diesem hochaufgethürmten Schwulst pathetischer Phrasen bleibt die Musik nichts schuldig. Sie betäubt das Ohr mit einem von fratzenhaften Uebertreibungen strotzenden Allegro furioso der Liebe. Das hieran sich reihende, in Wollust schwelgende Adagio spendet uns dagegen die zartesten, süßesten, berauschendsten Klänge, die je der Leyer Wagner's entstiegen. Die Situation ist mehr als bedenklich, denn sie breitet ein Schauspiel aus, vor dem selbst der Schalk Amor sich fest die beiden Augen zuhält. Mit ihren farbigsten, duftgesättigtesten Blüten hat jedoch die Musik die Worte umrankt. Sogar die vom Componisten sonst verachtete Melodie kommt dabei wieder zu Ehren. Sie fügt die Arme der Liebenden in einander, bildet den gemeinsamen Rhythmus der in höchster Wonne klopfenden und wogenden Herzen. Den hier angeschlagenen Ton finden wir zum ersten Mal bei Meyerbeer im vierten Act der Hugenotten. Gierig nahm die moderne Oper den neuen Erwerb in Besitz. Vor allen Anderen haben ihn Gounod und Wagner sich angeeignet. Während die Stimmen des glücklichen Paares in wollüstiger Abspannung verstummen, erklingt von draußen schwermüthig und gedämpft Brangänens Warnruf. Seiner nicht achtend, vertiefen sich

Tristan und Isolde noch einmal in den Nachgenuß ihrer Verzückung. Dieser dritte Theil des Duetts verläuft am Schluße in jene mühselig erzwungene Art der Figuration, die man schon aus dem Tannhäuser zur Genüge kennt. Marke erscheint plötzlich mit zahlreichem Gefolge, da aber das letztere den Mund nicht aufthut, scheint er einen Hofstaat von Taubstummen um sich zu haben. Gebieterisch forderte hier die Situation ein Finale in großem Stile, allein fiat justitia pereat mundus. Durch sein ästhetisches System tyrannisirt, ertheilt der Componist nur dem König das Wort, welcher davon einen höchst strafwürdigen Gebrauch macht. Die Wagner'schen Fürsten sind trübe Gesellen und an saft- und kraftloser Redseligkeit überbietet noch der schwachköpfige Beherrscher von Cornwall seine älteren Brüder, den thüringer Landgrafen und König Heinrich. Im Bereich der gesammten dramatischen Musik gibt es kaum eine erbarmungslosere Geduldsprobe, als diesen öden, phrasenhaften, von einer mürrischen Baß-Clarinette geleiteten Grabgesang auf die Freundschaft. Zu den edelsten Eingebungen der Wagner'schen Muse gehört dagegen Tristans leidumflorte Erwiderung: „O König, das — kann ich Dir nicht sagen, und was Du frägst, das kannst Du nie erfahren."

Auch der dritte Act bescheert uns eine Reihe bedeutsamer Züge, allerdings reichlich durchsetzt von ungesunder,

gewaltsam überspannter Rhetorik. Zu den ersteren rechne ich gleich die in die Farbe der tiefsten Schwermuth getauchte instrumentale Einleitung. Das schon an sich glückliche Motiv, durch die traurige Weise des Hirten die immer von Neuem getäuschte Erwartung des nach Isoldens Schiffe spähenden Blickes zu künden, bot Gelegenheit, die irren Visionen des Sterbenden mit den weich hingehauchten, lebensmüden Klängen des englischen Horns zu umspinnen. In die Klagen Tristans, den tröstlichen Zuspruch des Knappen klingt vielfach die echte Sprache der Empfindung hinein. Auf der anderen Seite fehlt es aber auch nicht an den ungestümsten Grimassen der Töne, als Ausdruck für den in Hirn und Nerven des todtwunden Helden fortwühlenden Liebeswahnsinn. Der plötzlich hell aufjubelnde Reigen des Hirten, die malerische Schilderung des an der Klippe schwer und mühsam vorübersteuernden Schiffes, dessen Flagge und Wimpel schon vorher die flatternden Flötenpassagen entrollten, alles das ist wieder von nicht geringer Wirkung. Zu den prägnantesten Stellen des Werkes zählt endlich noch der Schluß, Isoldens Schwanenlied. Zum letztenmal schweben in seinen Klängen die melodischen Geister des großen Liebesduetts an uns vorüber.

Diese kurze Inhaltsanzeige hat, wie ich hoffe, zur Genüge bewiesen, daß, wer sich die Arbeit des emsigen

Suchens nicht verdrießen läßt, von der Beschäftigung mit der Tristan-Partitur eine beträchtliche Ausbeute erwarten darf. Dabei ist jedoch Folgendes in Rechnung zu ziehen. Das längere Zeit hindurch stetig auf dasselbe Object gerichtete Auge gewinnt eine verschönernde Kraft. Ferner nur die ununterbrochene doppelte Mithülfe des Textbuches wie eines immer bereiten musikalischen Gedächtnisses setzt uns in den Stand, überall den Intentionen der Tonsprache zu folgen. Zum Lohne für alle Anstrengung empfangen wir dann die Genugthuung, gegenüber einer Mannichfaltigkeit zusammengehäufter Einzelheiten uns die genaueste Rechenschaft geben zu können von der sinnreichen Wahl der Mittel und dem Charakter des beabsichtigten Eindrucks. Ich frage nun aber, ob ein solches, durch die Reflexion vermitteltes Verhältniß zum Kunstwerke das angemessene und natürliche genannt werden darf, ob es an uns ist, ihm mühselig seine Geheimnisse abzufragen, oder ob nicht vielmehr es selbst gütig und mittheilsam sich zu uns herabneigen soll? — Die Adepten rufen der Welt zu, daß die Wagner'schen Opern wie alle tiefsinnigsten Schöpfungen nur demjenigen ihren beglückenden Inhalt darbieten, der um ihr Verständniß wiederholt auf's angelegentlichste geworben. Gewiß, um so reichere Offenbarungen spendet das Schaffen der großen Meister, je länger und schärfer wir es in's Auge fassen. Aber die Wunder, die sich uns

dann erschließen, ahnen wir wenigstens gleich bei der ersten Bekanntschaft. Diese spendet uns denselben überwältigenden Gesammteindruck, wie wenn wir etwa von einem Berge aus eine entzückende Landschaft überblicken. Das Gefühl der peinlichsten Betäubung, Niedergeschlagenheit, Befremdung und Ueberreizung brachte ich dagegen von meinem ersten Tristan-Abende heim. Zu allen Eigenthümlichkeiten des Wagner'schen Kunststils kam hier noch ein an Wechsel und Mannichfaltigkeit der Situationen ungemein armer Stoff, die leidigste Unnatur und Verzerrung des sprachlichen Ausdrucks, eine Handlung, die ihre Gunst lediglich auf zwei Personen häuft, sämmtliche übrigen blos Statistendienste thun läßt, endlich eine Auffassung der Liebe, welche, wenn man den Zaubertrank nur für symbolischen Hocuspocus nimmt — wozu das moderne Bewußtsein doch gezwungen ist — als die rücksichtsloseste Verherrlichung des blinden Naturtriebes, als die dreisteste und begeistertste Apologie des Ehebruchs sich bekundet.

II.

Die Meistersinger.

Die Handlung beginnt in der Nürnberger Katharinen-kirche, welche die Bühne in schrägem Durchschnitte zeigt. Während die Gemeinde den Schlußchoral singt, wechseln der Ritter Walther von Stolzingen und Eva, des Gold-schmidt's Pogner Töchterlein, Blicke der Liebe. Sobald der Gottesdienst zu Ende, tritt jener mit der feurigen Frage zum Mädchen: ob sie schon Braut sei. Sie hat, der Begegnung gewärtig, Brusttuch und Spange vorsorg-lich liegen lassen und sendet ihre Begleiterin, die Amme Magdalena, nach dem Kirchstuhl zurück. Wie zu erwarten stand, wird das Paar sofort handelseinig, wissen wir doch längst, daß die Wagner'schen Frauen gleich beim ersten Wort dem Manne, der um sie wirbt, sich an den Hals werfen. Walther hat erfahren, daß Pogner die Hand seines Kindes nur einem Meistersinger zugedacht. Er ist

entschlossen, diese Würde sich zu gewinnen und bittet zu dem Zweck Hans Sachsens Lehrbuben David, der eben die Vorkehrung zu einer Freiung trifft, („der Lehrling wird da losgesprochen, der nichts wider die Tabulatur verbrochen, Meister wird, wen die Prob nicht reu't") ihn in die Geheimnisse der Kunst einzuweihen. Die umständlichste Auskunft über die Bedeutung des Bar, Gesätzes, Gebändes, Stollen, Abgesanges, und was des antiquarischen Zeugs mehr ist, wird ihm zu Theil. „Der Meister Tön und Weisen, gar viel an Nam und Zahl, die starken und die leisen, wer die wüßte allzumal! Der kurze, lang' und überlang Ton, die Schreibpapier-, Schwarz-Dinten-Weis': der rothe, blau und grüne Ton, die Hageblüh'-, Strohhalm-, Fengel-Weis', der zarte, der süße, der Rosen-Ton, der kurzen Liebe, der vergess'ne Ton; die Rosmarin-, Gelbveiglein-Weis', die Regenbogen-, die Nachtigall-Weis', frisch Pomeranzen-, grün Lindenblüh-Weis', die Frösch-, die Kälber-, die Stieglitz-Weis', die abgeschiedene Vielfraß-Weis'; die Lerchen-, der Schnecken-, der Celler-Ton, die Melissenblümlein-, die Meiran-Weis', Gelblöwenhaut-, treu Pelikan-Weis', die buttglänzende Draht-Weis'." Man muß nun aber fragen, ob das wohlfeilste Reimgeleier, wie Herzen und Schmerzen, Liebe und Triebe, Sonne und Wonne, Thränen und Sehnen, der Musik nicht immer noch weit nahrhaftere Kost bietet, als solch leerer pedan-

tischer Wortkram. Dem versificirten Lehr-Cursus über eine der verschnörkeltsten Reliquien unserer Literaturgeschichte setzt endlich der Eintritt der Meister ein Ziel. Nachdem sie der Reihe nach aufgerufen, erklärt Pogner, daß er seine Tochter dem beim Johannisfestsingen des nächsten Tages gekrönten Sieger als Preis bestimmt habe, falls sie selbst die Wahl gut heiße. Hans Sachs stellt den Antrag, das Volk bei dieser Gelegenheit entscheiden zu lassen, wird aber abgewiesen. „Einmal im Jahr fänd ich's weise, daß man die Regeln selbst probir', ob in der Gewohnheit trägem G'leise ihr Kraft und Leben sich nicht verlier'? und ob ihr der Natur noch seid auf rechter Spur, das sagt euch nur, wer nichts weiß von der Tabulatur." Walther meldet sich zur Aufnahme in die Zunft. Nach dem Thema seines Probegesanges gefragt, erklärt er: „Was heilig mir, der Liebe Panier schwing' und sing ich mir zu hoff." Umsonst widersetzt sich Beckmesser. Er, der selbst um Eva wirbt, bekleidet das Amt des Merkers, kraft dessen ihm obliegt, in einem mit Vorhängen verhüllten Gerüst, dem sogenannten Gemerk, verborgen, alle Fehler beim Probesingen anzukreiden. Der Ritter beginnt, doch als er kaum die zweite Strophe vollendet, stürzt sein Nebenbuhler aus dem Verstecke hervor, die mit Strichen bedeckte Tafel schadenfroh in der Hand schwingend. Die Mahnung des Hans Sachs: „Wollt ihr nach Regeln

messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eig'nen Spur vergessen, sucht erst davon die Regeln auf!" findet kein Gehör bei den Meistern; sie erklären das Lied für „eitel Ohrengeschinder," ihr Spruch lautet: „Versungen und verthan." Der zweite Act läßt uns in eine Straße mit den beiden sich gegenüber stehenden Häusern Pogners und des Hans Sachs blicken. Es ist Feierabend. Die Lehrbuben sind in der Aussicht auf den Johannistag besonders guter Dinge; ein loses Lied singend, üben sie an David allerlei Schabernack. Evas Amme, zu der dieser in zärtlichen Beziehungen steht, erfährt von ihm das Mißgeschick des Ritters und theilt es ihrer jungen Herrin mit. Inzwischen ist Hans Sachs in seine Werkstatt getreten, er will sich an die Arbeit setzen, aber noch tief bewegt von den Ereignissen des Tages läßt er die Hände sinken: „Wie auch wollt ich's fassen, was unermeßlich mir schien? Kein Regel wollte da passen, und war doch kein Fehler drin. — Es klang so alt und war doch so neu, wie Vogelsang im süßen Mai: — wer ihn hört und wahnbethört sänge dem Vogel nach, dem brächt es Spott und Schmach. — Lenzes Gebot, die süße Noth, die legten's ihm in die Brust: nun sang er, wie er mußt'! Und wie er mußt', so konnt' er's; das merkt ich ganz besonders. Dem Vogel, der heut' sang, dem war der Schnabel hold gewachsen; macht er den Meistern bang, gar wohl gefiel er doch Hans

Sachsen.“ In der Absicht etwas Näheres vom Probesingen zu hören, schleicht Eva heran. Sie setzt sich zum Nachbar, geht ihm in jeder Weise um den Bart, macht ihm sogar einen Heiratsantrag. Das Fiasco des Junkers wird ihr berichtet: „Mein Kind, für den ist Alles verloren, und Meister wird der in keinem Land; denn wer als Meister ward geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.“ Zornig eilt sie auf die Straße zurück, wo sie den Geliebten zu treffen hofft: „Ja, ihr seid es! nein, du bist es! Alles sag' ich, denn ihr wißt es; Alles klag' ich, denn ich weiß es, ihr seid Beides, Held des Preises, und mein einz'ger Freund!“ ruft ihm die Jungfrau entgegen und er antwortet ungefähr in dem nämlichen Tone. Durch eine schleunige Flucht wollen sie sich dem Banne des Meistergerichts entziehen, in der Ausführung ihres Vorhabens stört sie aber zuerst Hans Sachs, dann Beckmesser, der Eva's Herz durch ein Ständchen gewinnen will. Während dieser präludirt, fällt jener mit einem Schusterliede ein: „Jerum, Jerum! Halla, halla he! Oho! Trallalei! o he!“ Um nur zu Worte zu kommen, muß es Beckmesser geschehen lassen, daß der Andere diesmal an ihm das Merkeramt übt und zwar in der Weise, daß er jeden begangenen Fehler durch einen Schlag auf den Leisten rügt. Die Serenade beginnt, fast zu gleicher Zeit aber auch das Klopfen. Je lauter der Sänger seine

Stimme erhebt, um so eifriger hämmert sein Kritiker. So geht es eine geraume Weile fort, der Scherz wird buchstäblich zu Tode gehetzt. In dem Glauben, die musikalische Huldigung gelte der Amme, macht sich David über den vermuthlichen Nebenbuhler her. Magdalene ruft um Hülfe, die Straße füllt sich, es entsteht eine allgemeine Prügelei. Hans Sachs zieht den Ritter in sein Haus, drängt Eva in das ihrige. Die ganze Scene mit ihrer erbarmungslosen Breite und realistischen Rohheit gehört zu dem Abstoßendsten, das sich je auf die Bühne gewagt. Von dem Reize der Sprache mögen die folgenden Proben eine Vorstellung geben: „Verfluchter Kerl! — Den Verstand verlier' ich, mit seinem Lied voll Pech und Schmierich! — . . . Herbei! herbei! 's giebt Keilerei! . . . Wartet, ihr Racker! Ihr Maaßabzwacker! — Esel! — Dummrian! — Du Grobian! — Lümmel du! — Drauf und zu! . . . Da hast's auf die Schnauze! — Herr, jetzt setzt's Plautze." — Im dritten Act ist es Johannistag. Hans Sachs erscheint in der Werkstatt, begegnet seinem Lehrbuben mild und gütig, fordert ihn auf, einen Festgruß zu singen und vertieft sich dann in allerlei Betrachtungen über den Wahn. Der Ritter tritt zu ihm, er hat einen Traum gehabt und wird aufgefordert, ihn zu erzählen und zu deuten. Nachdem er noch einige Anweisungen in der Dicht- und Sangeskunst empfangen, folgt er dem

Gebote, während der Andere die Improvisation, deren Schönheit ihm immer mehr das Herz rührt, zu Papier bringt. Er meint freilich: „Mit der Melodei seid ihr ein wenig frei; doch sag' ich nicht, daß es ein Fehler sei; nur ist's nicht leicht zu behalten, und das ärgert unsre Alten! —" Sobald sie sich entfernt, kommt Beckmesser, erblickt das Blatt und steckt es zu sich in dem Glauben, es enthalte das Werbelied des Hans Sachs. Der Letztere kehrt zurück, erräth was vorgefallen und schenkt dem Merker das Lied mit dem Versprechen, nie ein Autorrecht daran geltend zu machen. Kaum ist er wieder allein, da wünscht ihm Jungfer Pogner guten Morgen. Der Schuh drückt sie und sie begehrt Abhülfe von dem Meister. „Walther, in glänzender Rittertracht tritt unter die Thür und bleibt beim Anblick Evas wie festgebannt stehen. Eva stößt einen leisen Schrei aus und bleibt ebenfalls unverwandt in ihrer Stellung mit dem Fuß auf dem Schemel." Es ist das bekannte lebende Bild aus dem fliegenden Holländer und dem Tristan, eine sehr bezeichnende Illustration zu Wagner's Auffassung von der Liebe und ihrer Wirkung. Der Ritter singt die dritte Strophe seines Liedes: „Eva, die wie bezaubert, bewegungslos gestanden, gesehen und gehört hat, bricht jetzt in heftiges Weinen aus, sinkt Sachs an die Brust und drückt ihn schluchzend an sich." Die Amme und David werden herbeigerufen, der letztere zum

Gesellen gemacht und Walthers Lied feierlich getauft; es erhält den Namen der „seligen Morgentraumdeut-Weise.“ Die letzte Scene zeigt uns einen freien Wiesenplan, durch den sich die Pegnitz schlängelt, im Hintergrunde die Stadt Nürnberg. Das Volk versammelt sich, die Zünfte ziehen unter Sang und Klang heran. Beckmesser singt zu seiner eigenen Melodie, mit verkehrter Prosodie, süßlich verzierten Absätzen, öfters durch mangelhaftes Memoriren gänzlich behindert, und mit immer wachsender ängstlicher Verwirrung Walthers Lied. Spott und Gelächter antworten ihm und zornig bezeichnet er Hans Sachs als den Verfasser. Dieser lehnt natürlich die ihm zugedachte Ehre ab, der Ritter tritt heran und da die Zunftgenossen, die ihn Tages zuvor durchfallen ließen, über Nacht zu gläubigen Wagnerianern sich bekehrt, gewinnt er mit seiner seligen Morgentraumdeut-Weise die Meisterwürde und die Braut.

Nach zwei Seiten hin ist Wagner im Textbuch der Meistersinger den mit Anspruch auf Unfehlbarkeit wiederholt von ihm dargelegten Grundsätzen untreu geworden. Während er es als Dogma verkündigt, daß nur das Traumreich des Mythos der Operndichtung würdige Unterlagen zu bieten vermöge, stehen wir hier allenthalben auf dem festen Boden der Wirklichkeit. Ueber Bord geworfen ist ferner die Alliteration, die allein als poetische Form

zum gesungenen Worte sich schicken sollte, und dafür das verachtete Klangspiel des Reims wieder zu Ehren gekommen. Zum offenbaren Vortheile gereicht aber dieser doppelte Bruch des Princips dem Libretto. Gewiß ist in den Motiven der Handlung und in der Charakteristik der Personen an allerlei Geschmacklosigkeiten kein Mangel, das Ganze hält sich jedoch wenigstens innerhalb einer Welt, deren Gesetze wir begreifen, deren Sprache wir verstehen, die mit den seraphischen Automaten des Graal, den durch die geheimnißvolle Kraft magischer Tränke bewirkten Liebeskrämpfen, mit Nixen, Zwergen, Riesen und ähnlichem, jedes allgemein gültigen Inhalts baren, die heutige Empfindungsweise nur befremdenden und abstoßenden Spuke der Phantasie nicht das Mindeste zu schaffen hat. Auch die Verse wird man, trotz aller schwülstigen Aufgedunsenheit und erzwungenen Alterthümlichkeit des Ausdrucks, immer noch dem Stabreime lallenden Paroxismus Tristans und Isoldens vorziehen. Im Ganzen betrachtet, erscheint der Meistersingerstoff mit seiner Einfachheit und Volksthümlichkeit zur Grundlage für eine komisch-romantische Oper wohl geeignet. Er ist in der That aus deutschem Kernholze geschnitten, der erinnerungsreiche Schauplatz, auf den er uns ruft, die biderben Zunftgenossen, die mitten in spießbürgerlicher Enge und Beschränktheit sich doch etwas von jenem Idealismus gerettet, der zur unzerstörbaren

Habe unseres Volkes gehört, alles das spricht das Gemüth traulich an, erweckt die Phantasie zur Mitthätigkeit. Wer möchte ferner nicht in dem Wettkampfe zwischen schöpferischer, nur dem eigensten innersten Drange gehorchender Genialität, und geistloser, rein handwerksmäßiger Technik ein recht glückliches dramatisches Motiv erkennen? Wie aber in so vielen Fällen hat es auch hier der Verfasser an nichts fehlen lassen, den guten Griff, den er gethan, sich und uns durch selbstgefällige Redseligkeit, maßlose Uebertreibung und tendenziöse Absichtlichkeit nachträglich arg zu verkümmern. Das Textbuch ist ungemein umfänglich, auf 125 Seiten enthält es mehr Verse als manches fünfactige Drama. Nur äußerst schwerfällig in feierlichem Largo, auf Schritt und Tritt eine Fülle weitaufgebauschten Wortschwalls mit sich schleppend, rückt die Handlung von der Stelle. Wagner liebt es bekanntlich, in den Gestalten seiner Opern sich zu bespiegeln. Wenn er uns in seinen literarischen Parergen über die allegorische Mission seiner Lohengrin-Dichtung des Weiteren belehrt, so bedürfen die Meistersinger gar keines solchen Commentars. Deutlich genug tragen sie ihre polemische Bestimmung an der Stirn. Ritter Walther ist kein geringerer als der Autor in eigner Person, der siegesmuthige, die Kunst von dem Wuste ausgelebter Regeln und Satzungen erlösende Dichtercomponist. Die Singerzunft soll aber die alte Schule vorstellen mit

Allem, was zu dieser gehört, von dem zopfigsten Musikantenthume und der engherzigen, in ihre Vorurtheile verrannten Kritik an bis hinauf zu jenen wackern Meistern, die treu, ehrlich und bescheiden ihren Beruf üben, gern weiter möchten, aber bei dem Mangel schöpferischen Vermögens an die klassischen Vorbilder sich klammern. Vertreter der letzteren ist Hans Sachs, der leider nur allzu gesprächige Maschinist der Handlung. In satyrischem Uebereifer widerfuhr es dem Verfasser, aus Beckmesser, dem Hauptwidersacher seines Helden, einen jämmerlichen Hanswurst zu machen. Solchen Gegner niederzustrecken, hat nichts auf sich, der Sieg müßte schwerer gewesen sein, sollte er überhaupt etwas bedeuten. Auch die andere komische Gestalt des Stückes, David, ist eben nur ein Hampelmann, der an zwei Fäden hin und her gezerrt wird, dem Verlangen nach den Kuchen und Würsten Magdalenen's und der Furcht vor dem Knieriem des Meisters. Sein, selbst von dem ehrbaren Hans Sachs gebilligter Liebeshandel mit der alten Amme verletzt dazu noch gröblich den feinfühligeren Sinn. Die holde Gabe der Grazien, das Lächeln des Humors, ist dem Dichter wie dem Componisten Wagner versagt. Seine Komik erscheint stets erzwungen und fratzenhaft, mit beiden Füßen steht sie auf dem Boden der Posse. Der Ritter hat zum Glücke mit seinen Probe- und Werbeliedern so viel zu thun, daß ihm

für andere Dinge keine Zeit bleibt. Ein einziges Mal schickt er sich an, kräftiger in die Handlung einzugreifen, aber gerade hier macht er die übelste Figur. Er will die Geliebte entführen, da (ich schreibe das Textbuch ab) hört man den starken Ruf eines Nachtwächterhorns. Walther legt mit emphatischer Geberde die Hand an sein Schwert und starrt wild vor sich hin: Ha! . . . Eva faßt ihn besänftigend bei der Hand. Geliebter spare den Zorn! 's war nur des Nachtwächters Horn. — Als Beckmesser kommt, ruft Walther aus: Der Merker! Er? in meiner Gewalt? Drauf zu! den Lung'rer mach' ich kalt! Aber trotz allem Bramarbasiren versucht er nicht, sich und seinem Mädchen den Weg in's Freie zu bahnen, statt dessen zieht er es vor, mit ihr unter dem Fliederbusche zu kosen, als müßiger Zeuge den Ereignissen zuzusehen, und gleich einem auf losen Streichen ertappten Schuljungen sich zuletzt von Hans Sachs in sicheren Gewahrsam bringen zu lassen. Von der unziemlich raschen Liebesbereitschaft Eva's, ihrem ungestümen Verlangen nach dem Brautgemach war schon die Rede. Es handelt sich hier nicht etwa um den Sieg der rein menschlichen Natur über äußerliches Herkommen und Gesetz, sondern lediglich um einen, alle jungfräuliche Würde verzehrenden Brand sinnlicher Leidenschaft. Wenige Stunden nach der ersten Begegnung besinnt sich die Tochter des Goldschmidts auch keinen Augenblick, mit dem

Ritter davon zu laufen. Auf einen Nothstand darf sie sich dabei nicht berufen, blos ihr wildes Blut treibt sie zu dem verzweifelten Entschlusse. Man nehme nun noch zu dem Allen die beiden koketten Scenen mit Hans Sachs und bedenke auf der andern Seite die streng bürgerliche Zucht, den nüchternen, jedem Abenteuer feindlichen Geist der damaligen Zeit, deren Kostüm der Verfasser doch sonst so ängstlich zu wahren sucht. Die Heldin der Meistersinger verstößt nicht weniger gegen das Lokalkolorit der Handlung, als gegen das sittliche Gefühl. Jene holde Mädchenröthe auf Julia's Antlitz, da ihre heimliche Liebesklage dennoch den Weg zum Ohre des nächtlichen Lauschers findet, ist nie über der Pognerin Wangen gezogen, ihre Farbe verdanken diese lediglich dem Theaterschminktopf.

* * *

Schon von mancher Hand ist an dem alten Operngerüste mit seinen Recitativen, Arien, Duetten, Terzetten, Finales, kräftig gerüttelt, Wagner hat es völlig zertrümmert, und hierin allein würde Niemand ein künstlerisches Verbrechen erblicken. Nur darauf kommt es an, ob an die Stelle des Zerstörten etwas Besseres getreten. Mit Tristan und Isolde haben die Meistersinger die Compositionsmethode gemein. Die Personen declamiren, das

Orchester musizirt. Preisgegeben ist die edelste Gesangesblüte, die fließende Melodie, und ihr Platz von dem in Takt und Noten gebrachten Tonfalle der gesprochnen Rede eingenommen. Für diese mit rücksichtsloser Konsequenz sich fortspinnende Rhetorik hat bekanntlich ihr Erfinder das Stichwort „unendliche Melodie“ in Umlauf gesetzt, eine jener falschen Münzen, wie sie im ästhetischen Handel und Wandel heut zu Tage so massenhaft circuliren. Gestaltung und Unendlichkeit sind absolute Gegensätze und blos eine bestimmte Art der ersteren nennen wir Melodie. Zu deren eigenstem Wesen gehört also das Maß, die Begrenzung, mit einem Worte: die Form. Als einen wahren Nothstand empfindet es der Hörer, daß hier die Töne herbeigerufen sind und ihnen doch der Raum versagt bleibt, ihren Trieb nach organischer Bildung zu bethätigen. Je schmaler die Bissen sind, mit denen die Singstimmen sich begnügen müssen, um so reichlicher wird das Orchester in Nahrung gesetzt. Es erscheint als der weitaus wichtigste Factor der Oper; was diese an musikalischer Substanz enthält, ist wesentlich sein Werk. Ohne Unterbrechung dringt aus ihm die bewegteste Mannigfaltigkeit von Farben und Gestalten auf uns ein, zunächst die Theilnahme spannend und anregend, aber bald durch das Uebermaß verwirrend und ermüdend. Im Deuten und Charakterisiren zeigen sich die Instrumente unersättlich. Staunend wird

der Musiker in das bunte Bilderbuch sich vertiefen, welches ihm die Partitur der Meistersinger darbietet. Aber bei allem aufgewandten geistigen und technischen Vermögen, selbst trotz manchem mit dem warmen Blute der Empfindung getränkten Zuge geht unser Gemüth fast ganz leer aus, weil der kund zu thuende Inhalt in lauter absichtsvoll hervorgekehrte Einzelheiten zerpflückt ist. Die überraschendsten Klangmischungen folgen einander Schlag auf Schlag. Der Componist hat nach dieser Seite hin die gesammte Erbschaft von Berlioz und Meyerbeer angetreten und sie noch durch eine Menge wirksamer Zuthaten bereichert. Im klassischen Orchester bleibt bei allem ihm eignen Duft und Schmelz der Farben die Zeichnung stets die Hauptsache, die Romantik schwelgt dagegen in der wuchernden Fülle des Colorits. Dort bildet das Streichquartett die feste, unerschütterliche Grundsäule, hier herrschen die Blasinstrumente vor. Nicht nur ihre Zahl schwillt immer mehr an, auch ganz neue Arten, allerlei wildfremde Geschöpfe von Holz und Blech empfangen das Bürgerrecht.

Noch eine weit vordringlichere Rolle als in Tristan und Isolde spielen in den Meistersingern die Leitmotive. Wie schon bemerkt wurde, liegt ihrer Verwendung eine doppelte Absicht zu Grunde. Vor Allem darauf gerichtet, dem dramatischen Ausdrucke zu dienen, haben sie daneben

auch eine rein musikalische Mission. Dem Ohre, das sonst nur regellose Bewegung um sich gewahrt, sollen sie bestimmte Anhaltspunkte bieten. Sie sind der Schadenersatz, den es dafür empfängt, daß mit der geschlossenen Gesangsmelodie alle formelle Gliederung verloren gegangen. Als bindender Kitt bringen sie in die nur auf ihre malerischen Absichten bedachte, jede rhythmische und harmonische Schranke mißachtende, von Dissonanzen starrende Begleitung einen gewissen Zusammenhang. Diese ganze Art der Verwendung ist der reinen Instrumentalmusik abgeborgt. Die Leitmotive treten nun aber in der Wagner'schen Oper auch noch als vornehmstes Mittel der Charakteristik auf. Der Gebrauch, der von ihnen gemacht wird, ist nur neu durch seinen ausgedehnten Umfang und durch seine planmäßige Konsequenz. Was andere Componisten in vereinzelten Fällen und dann meist mit glücklichstem Erfolg gethan, erscheint hier zu einem System erweitert und verallgemeinert, das als solches, lediglich dem reflectirenden Verstande entsprungen, seine Herkunft nicht verleugnen kann. Wenn z. B. im Wasserträger die Melodie der Romanze dem hochherzigen Retter des Grafen Muth zuspricht, während die Soldaten ihm und seiner gefährlichen Fracht den Weg versperren, wenn im Freischütz das Orchester mit seiner Erinnerung an das Spottlied den schwankenden Max in die Wolfsschlucht treibt, so

sind das Züge, deren poetischer Wirkung jedes Gemüth sich gläubig hingiebt. Marcel wird von der Weise des Luther'schen Chorals geleitet. Der ganze Effect wäre verdorben, schritten ähnliche Herolde auch der Valentine, dem Raoul, St. Bris und den Uebrigen voran. Vielleicht den besten Griff mit einem solchen Leitmotiv hat Meyerbeer in dem Propheten gethan, da, wo bei der Erzählung des Traumes das Schattenbild der großen Domscene an uns vorüberzieht. Wagner hält es für nöthig, nicht allein sämmtlichen Personen, sondern noch jeder einzelnen wichtigeren Begebenheit ein instrumentales Erkennungszeichen anzuheften. Der Zunft der Meistersinger trägt das Orchester einen gewaltigen Zopf voran, dem Ritter ein adliges Wappen, der Eva einen Strauß von Rosen und Myrthen, dem Merker bohrt es regelmäßig Eselsohren. Das Johannisfest hat sein musikalisches Stichwort, die Zunftfahne, das Kränzlein aus Seiden fein, die Prügelei und was nicht sonst noch. So oft die Träger der Handlung in Conflict miteinander gerathen, treten ihre streitbaren Leitmotive für sie ein und machen die Sache unter sich aus. Die Polyphonie, zu der es dann kommt, ist der instrumentale Lückenbüßer für den verbannten mehrstimmigen Gesang, der dasselbe Ziel auf einfacheren und angenehmeren Wegen erreichte. Diese melodischen Mikrokosmen, die in dem Wagner'schen Musikdrama Menschen

und Dinge symbolisiren sollen, umkreisen uns unablässig. Wenn ein Name genannt, an einen für die Handlung wichtigen Vorgang erinnert wird, macht das Orchester die entsprechende Geberde. Alle Künste musikalischer Dialektik übt der Componist an seinen Leitmotiven. Sie spielen in sämmtlichen Klangfarben, werden verlängert, verkürzt, den verschiedensten rhythmischen und harmonischen Wandlungen unterworfen, in ihre Atome aufgelöst, mit einander verschlungen, kurz, in jeder Weise als Stoff für eine ganz neue Art thematischer Arbeit verwerthet. In den Meistersingern begegnen uns nun aber auch eine Reihe von liedartigen Stücken, die wie kleine grüne Inseln aus dem wogenden Tonmeer hervorragen. Ihre Umgebung dient ihnen zur wirksamsten Folie, dem auf dem Ocean der unendlichen Melodie umhergeworfenen Hörer erscheinen sie als lachende Paradiese. Wie in mancher anderen Oper, so wird nämlich auch in dieser an vielen Stellen noch besonders, so zu sagen in zweiter Potenz, gesungen. Bei allen solchen Gelegenheiten ist die verachtete Melodie wieder in ihr Recht eingesetzt. Da in jedem einzelnen Falle der Art durch die Natur des Textes die liedmäßige Behandlung mit gebieterischer Nothwendigkeit gefordert wurde, kann man von einem Bruche des Princips nicht füglich reden, aber vernichtende Kritik an dem letzteren hat der Componist selbst geübt.

Die Aufführung der Meistersinger nimmt bei nur zwei Zwischenacten fast fünf Stunden in Anspruch, entläßt, der Mitwirkenden gänzlich zu geschweigen, selbst den nervenkräftigsten Hörer als bemitleidenswerthen Invaliden. Lange vor dem Schlusse hat er den letzten Rest seiner geistigen und physischen Empfänglichkeit dahingegeben. Weber berichtete über einen londoner Theaterabend seiner Frau: „Die Oper selbst, nun — dauerte erstlich der 1. Act 2¼ Stunde und das Ganze von 7 Uhr bis ½12 Uhr. Das ist schon genug, Menschen und Oper umzubringen.“ Im Vorspiele stürmen die vornehmsten Leitmotive, zu einer wilden Meute vereinigt, am bestürzten Ohre vorüber. Mit künstlicher Berechnung sind die heterogensten Tongestalten durcheinander geworfen, alle Gesetze des Wohllauts mißhandelt. Eine böse Art von Polyphonie, den giftig gewordenen Contrapunkt möchte man sie nennen, herrscht in diesem Prologe der Instrumente. Wer den Stoff der Meistersinger nicht kennt, erwartet alles Andere eher als einen harmlosen Wettkampf zwischen Minne- und Meistergesang. Was soll dies wüste Getümmel haarsträubender Dissonanzen, dieser brutale Terrorismus des Blechs? Welche Mittel hätten der hier beobachteten Scala des dramatischen Ausdrucks gemäß die Componisten des Cortez und der Hugenotten aufbieten müssen? Wagner feuert mit Kanonen nach Sperlingen, er setzt eine Welt in Brand,

um sich die Hände zu wärmen. Himmlischer Balsam scheint nach so gewaltsamer Heimsuchung aus den Klängen des Chorals zu träufeln. Während des Gesanges der Gemeinde entwickelt sich vom Orchester, mit allerlei Anspielungen auf die Morgentraumdeut-Weise durchflochten, folgende pantomimische Scene: „In der letzten Reihe der Kirchstühle sitzen Eva und Magdalena; Walther von Stolzing steht in einiger Entfernung zur Seite an eine Säule gelehnt, die Blicke auf Eva heftend. Eva kehrt sich wiederholt seitwärts nach dem Ritter um und erwiedert seine bald dringend, bald zärtlich durch Geberden sich ausdrückenden Bitten und Betheuerungen schüchtern und verschämt, doch seelenvoll und ermuthigend." Später geben sie einander auch durch Worte ihre Gefühle kund, aber die Liebe, doch sonst die mächtigste Einigerin der Menschen, vermag nicht die beiden Stimmen zu einem Duett zu verbinden; spröde zerbröckelt, ein paar Tacte ausgenommen, Alles in Rede und Gegenrede. Der Scene, an der sich noch die Amme betheiligt, hat der Componist erst ganz zuletzt einige musikalische Blutstropfen eingeflößt. David erscheint, ein naseweises Sechszehntel-Motiv, sein Attribut, springt ihm hurtig voran. Zu dem langathmigen Vortrage, der den Ritter in die Geheimnisse der Singerzunft einweihen soll, würde gewiß das zungenfertige Parlando des älteren Buffostils besser gepaßt haben, als dieser an-

spruchsvolle, mit unzähligen malerischen Einzelheiten beschwerte Tonschwall. Die leichten Schmetterlingsflügel des Scherzes fehlen eben der Wagner'schen Musik, aller Aufwand an Geist und namentlich an instrumentalem Witze kann uns nicht dafür entschädigen. Bevor die Meister eintreten und mit ihnen die Langeweile, empfängt der Hörer noch eine der freundlichsten melodischen Blüten des ganzen Werkes, ich meine das später vielfach wiederkehrende Motiv: „Das Blumenkränzlein aus Seiden fein, wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?“ Auch die Wendung bei den unmittelbar vorangehenden Worten: „Nun nehmt Euch in Acht! der Merker wacht,“ ist nicht ohne Reiz. Die Sitzung der Zunftgenossen, durch den Aufruf der einzelnen Namen ganz unnütz verzögert, geräth erst mit der Anrede Pogners in musikalischen Fluß. Man hat bei dieser das Gefühl, als ob plötzlich von dem sonnigen Wiesenplane, dem Schauplatze des Preissingens, ein Hauch frischer würziger Sommerluft durch die Kirche wehte. In milden Festglanz getaucht, vom Johannesmotiv freundlich umrankt, kann sie leider kein Ende finden und schwächt so erheblich den wohlthuenden Eindruck. Durch sandige Strecken geht es nun wieder eine geraume Weile, bis wir zum ersten Liede Walthers gelangen: „Am stillen Herd in Winterszeit, wenn Burg und Hof mir zugeschnei't.“ Es gehört zu den wenigen Stücken der Oper, die populär ge-

worden und verdankt diese Gunst seiner einfachen, bestimmt gegliederten, von keiner malerischen Begleitung beunruhigten, durch eine gewisse Ueberschwenglichkeit des Ausdrucks an die Schumann'sche Weise erinnernden Melodie. Von den satyrischen Excursen der Partitur ist Kothners Vortrag der Zunftgesetze: „Ein jedes Meistergesanges Bar" bei Weitem am besten gerathen. Maßvoll im Ausdrucke, verfehlt er nicht seine Wirkung. Beckmesser erscheint dagegen allenthalben im Stil der Posse behandelt. Wenn sein Gesang an den Eselsschrei gemahnt, die Instrumente ihn wie böse Hunde umkläffen, so ist das nicht lustig und erheiternd, sondern einfach widerwärtig. Daß die äußerste Spitze des Komischen, das Parodische, keineswegs dem Vermögen der dramatischen Musik zuwiderläuft, dafür liefert deren Geschichte manche Beispiele. Ich erinnere nur an Händel's Polyphem und an Mozart's Osmin. Keine kritische Sonde kann den innersten Lebensnerv dieser Gestalten bloßlegen, kein ästhetisches Recept dazu befähigen, sie nachzuschaffen. Der unmittelbare Schöpfungsact des Genius ruft sie aus dem Nichts in's Dasein, aber selbst das reichste Talent bringt es derartigen Aufgaben gegenüber bei aller Häufung und Steigerung der Mittel nur zur Carricatur. Das Häßliche noch mit einem Scheine des Schönen zu verklären, das ist das künstlerische Wunder, welches der Verstand

nicht zu lehren und zu fassen, das lediglich die That zu verrichten und das Gefühl zu begreifen vermag. Walthers zweites Lied bleibt mit seiner schwülstigen Melodie und überladenen Begleitung hinter der durchsichtigen Klarheit des ersten weit zurück. Das Finale verläuft in einem wilden Tumulte gegeneinander arbeitender Tonmassen.

Der Chor der Lehrjungen, der den zweiten Act eröffnet, würde in der Harmonie weniger gesucht noch mehr seine Schuldigkeit thun. Beim ersten Accorde meint der Hörer, sämmtliche Buben streckten wie auf ein Commando die Zunge heraus. Dem unerfreulichen Zwiegespräche zwischen Eva und ihrem Vater folgt ein Monolog des Hans Sachs, auf welchen der Componist alle Kraft und Liebe, leider aber auch die ganze Schwere seines Princips gehäuft hat. An poetisch empfundenen Zügen fehlt es hier keineswegs, die mitzutheilende Stimmung wird uns aber nicht in überwältigender Fülle entgegengebracht, Alles zersplittert sich in eine bunte Mannigfaltigkeit von Farbeneffecten und scharf zugespitzten Stichworten. Der überzeugende Gesammteindruck, das heißbegehrte Ziel, dem Wagner so viel opfert, geht ihm unter den Händen verloren, denn nur der aus tiefstem Gemüthe hervorbrechende Strom edler, fließender Gesangsmelodie vermag ihn zu gewähren. Mit Interesse verfolgt der Musiker die Fäden des aus den Anklängen an Walthers beide Lieder gewirkten

instrumentalen Gewebes, das naive Ohr greift gierig nach einzelnen melodischen Brocken — so bei den Worten: „Bin gar ein arm einfältig Mann“ und: „Dem Vogel, der heut sang“ — wir empfangen aber immer nur ein Neben- und Nacheinander von Einzelheiten, nie das innerste Wesen der Situation zu wirklicher lebensvoller Einheit und Unmittelbarkeit sich zusammenfassend. In ganz ähnlicher Weise verläuft die Scene zwischen Sachs und Eva. Der Tondichter hat es sich nicht nehmen lassen, die Worte: „Meister wird der in keinem Land; denn wer als Meister ward geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand“ doppelt zu unterstreichen. Masetto's „Hab's verstanden“ kommt einem dabei unwillkürlich auf die Lippen. Wir sind, um in der alten Terminologie zu reden, zum zweiten Finale gelangt, dem bedenklichsten Theile des Werkes, der selbst von manchem beherzteren Freunde Wagner's preisgegeben wird. Zuerst geschieht nichts Außerordentliches. Die Liebenden begegnen sich, es kommt aber auch hier zu keinem Duett, sondern nur zu einem Dialog. Bei der Stelle: „Geliebter, spare den Zorn!“ zeigt sich die Musik nicht umsonst beflissen, die unbeabsichtigte Komik des Textes zu überzuckern. Sachsens Schusterlied bricht ungestüm genug los, mildert sich aber bald zu jenem Tone handwerksmäßiger Derbheit und Biederkeit, der hier ganz am Platze ist. Kaum hat jedoch Beckmesser sein Ständchen

angefangen, so sind wir wieder mitten in der grobkörnigsten Posse. Die Grimasse vertritt die Stelle des Humors, dem Spaß rinnt der Schweiße von der Stirn. Es ist gewiß eine seltsame Voraussetzung, daß dem Merker nicht einmal das A B C der in der Zunft üblichen Singerkunst geläufig sein soll. Allein wäre man auch geneigt, das der Situation zu Grunde liegende dramatische Motiv arglos hinzunehmen, auf musikalischen Dank für unsren guten Willen dürften wir darum nicht zählen. Erst nachdem dem Hörer längst der letzte Geduldsfaden gerissen, macht die gewaltsame Dazwischenkunft Davids dem leidigen Singsange ein Ende. Die Prügelei beginnt und mit ihr die abstoßendste Scene der ganzen Oper. Wohl erkennt hier überall das in der Partitur nachlesende Auge absichtsvolle Berechnung; auf der Bühne verwirren sich jedoch die gegen einander arbeitenden, vom tobenden Orchester geleiteten Vocalmassen zum wüstesten, ohrenzerreißenden Chaos der Töne. Daß der Vorhang nicht über dies wilde Bacchanale des rücksichtslosesten Realismus fällt, sondern auf der wieder einsam gewordenen Straße der Wächter die elfte Stunde absingt, gab dem Componisten sein guter Genius ein.

Bei Weitem am reichsten ausgestattet ist der dritte Act, wenigstens dessen zweite Hälfte. Voran geht ihm ein langer, aus verschiedenen Leitmotiven gesponnener, in

der Färbung ſo ſchwer und düſter gehaltener Inſtrumental-ſatz, wie wenn etwa die Gedankenwerkſtätte des Görlitzer Schuſters Jacob Böhme und nicht abermals Sachſens Laden ſich uns aufthun ſollte. Davids Johanneslegende, zuerſt auf Beckmeſſers Melodie geſungen, gefällt durch ihre Anſpruchsloſigkeit und das charakteriſtiſche Localcolorit. Der über dem „Wahn“ brütende Monolog iſt dagegen in Einklang mit dem ſentenzenreichen, gänzlich unmuſikaliſchen Texte von Anfang bis zu Ende nur wieder trockene geſpreizte Declamation. Blos an ein paar geiſtvollen inſtrumentalen Schildereien haftet die Aufmerkſamkeit. Ausgedehnte Strecken freudloſen Redegeſanges müſſen wir durchwandern, ehe es in der Scene zwiſchen Sachs und dem Ritter zu dem Vortrage der ſeligen Morgentraumdeut-Weiſe kommt. Von dem in der Sandwüſte der Rhetorik nach fließender Geſangsmelodie dürſtendem Ohre wird ſie gierig eingeſogen. Warm empfunden, wenn auch etwas überreizt im Ausdrucke, verdankt ſie doch zumeiſt ihre Wirkung der erlöſenden und befreienden Macht der geſchloſſenen Form. Leider kann ſich der Componiſt an ihr nicht erſättigen. Nachdem ſie ſchon in der Ouvertüre ſich geregt, und weiterhin bei jeder Gelegenheit in zahlloſen Andeutungen voraus verkündigt worden, erſcheint ſie wohl noch ein halbes Dutzendmal in ganzer Geſtalt. Auf ſie iſt auch das große Quintett gebaut, zwar ein offenbarer Bruch

des Princips, aber zugleich eine dem Hörer erwiesene Wohlthat, der die völlig unerwartete Einladung empfängt, an dem sonst so streng verpönten harmonischen Zusammenklang verschiedener Stimmen sich gütlich zu thun. Ueberhaupt kann der achtsamen Betrachtung die lehrreiche Thatsache nicht entgehen, daß durch den gesunden Realismus des den Meistersingern zu Grunde liegenden Stoffes der Componist gerade auf den Gipfeln der Handlung genöthigt wird, in die alten, von ihm theoretisch und praktisch verleugneten Bahnen der dramatischen Musik doch wieder einzulenken. Mit ihren so kräftig einschlagenden Chören der Zünfte und des Volkes, mit ihren meist liedförmig gehaltenen Einzelgesängen verläuft die Schlußscene nicht viel anders wie jedes echte und rechte Opernfinale. Selbst ein flotter Walzer wird aufgespielt. Wohlthuend empfindet man die frische, herzhafte, durch keine ästhetische Speculation beunruhigte Hingabe an die Sache. In den bunten, dem Auge dargebotenen Bildern, aber auch in den Tönen grüßt uns ein jedes deutsche Gemüth heimatlich ansprechendes Element. Ohne die überfließende Redseligkeit des Hans Sachs und Beckmessers Fratzen würde das problematische Werk voll und rein ausklingen.

III.

Das bestehende Opernwesen und das Gesammtkunstwerk.

„Der wird es weit in der Welt bringen, denn er glaubt an jedes seiner Worte!“ Immer wieder kommt mir bei Richard Wagner diese Aeußerung Mirabeau's über Robespierre in den Sinn. Auf's Zutreffendste charakterisirt sie, wie mich dünkt, den ganzen Mann und seine Thaten. Alles was er als Aesthetiker, Dichter und Componist uns verkündet, entsprang aus der durch nichts zu erschütternden Ueberzeugung von der allein seligmachenden Wahrheit des künstlerischen Ideals, das ihm vorgeschwebt, wie von dem unbegrenzten Vermögen der eignen Natur, es aus der Traum- und Schattenwelt des inneren Schauens in die greifbare Wirklichkeit zu übersetzen. Ein mächtiges Ding ist stets der felsenfeste Glaube des Menschen an sich und seine Sache gewesen. Wir finden ihn nicht allein als den

unzertrennlichen Genossen höchster Genialität, auch die minder reiche Begabung kann er zu Kraftäußerungen befähigen, welche durch die ihnen innenwohnende Entschiedenheit des Willens in der Richtung auf das einmal erkannte Ziel begeisterten Widerhall geweckt und eine Zeit lang die Welt beherrscht haben. Wer gleichgiltig gegen alle Stimmen des Lobes wie des Tadels seine Bahn verfolgt, keine Freunde sucht und keine Feinde fürchtet, den Beifall der Leute nicht minder verachtet, als ihren Spott und Hohn, wer mit einem Worte unverbrüchlich an sich selbst glaubt, der wird früher oder später Schaaren von Gläubigen um sich sammeln. Am häufigsten wiederholt sich diese Erscheinung auf denjenigen Gebieten des Geistes, die sich im Wesentlichen der vernünftigen Erkenntniß entziehen, und dafür ganz unter der Botmäßigkeit der Phantasie und des Gemüths stehen. Wie oft haben nicht fanatische Sectirer und erhitzte Ideologen unzähligen ihrer Zeitgenossen für welterlösende Religionsstifter und Reformatoren gegolten. Das künstlerische Bedürfniß entspringt aber aus der nämlichen Quelle wie das religiöse, und es steht deshalb unter denselben Einflüssen.

Gleich einem Alpe lastet auf dem Tonwesen der Gegenwart der Fluch des Epigonenthums. Der in den Schöpfungen der Vergangenheit aufgehäufte unermeßliche Segen hat den Nachgeborenen schon den besten Theil ihres

Tagewerkes vorweggenommen. Luft und Licht wird ihnen durch die gewaltigen Gestalten der Meister geraubt, die von allen Seiten auf sie herabblicken. Mit dem ganzen Erwerbe einer unendlich reichen Bildung ausgerüstet, aber den Zweifel an dem eignen Vermögen im Herzen hegend, gehen sie an ihre Arbeit. Neben ihnen sitzt die Sorge, alle frisch zugreifende Entschlossenheit und Thatkraft der Phantasie in brütenden Mißmuth und zagende Unruhe verkehrend. Mit tausend dürren Händen klammert sie sich an das Schaffen unsrer Musiker, entgegen starrt uns ihr grauer Schatten, wohin sich das Auge wendet. Dem heutigen Künstlergeschlechte ist das höchste Gut, die wohlgemuthe Unbefangenheit der Production, abhanden gekommen. Als Sohn seiner Zeit theilt Wagner diesen Verlust. Auch bei ihm sehen wir die Phantasie bis zu dem Grade im zwingenden Banne der Reflexion, daß sich uns das Gesammtkunstwerk als das leibhaftige Kind des über den verschiedensten Möglichkeiten des musikalischen Drama's brütenden Verstandes darstellt. Allein dem Componisten des Tristan und der Meistersinger bot der unerschütterliche Glaube an die siegreiche Kraft des eignen Vermögens einen gewissen Ersatz für den Mangel jener naiven Productionsfreudigkeit, die gleich einem würzigen Blütendufte die Gebilde jeder noch aufstrebenden Kunst erfüllt. Nur ein unbegrenztes Selbstvertrauen konnte

die volle Arbeit eines Menschenlebens an den Versuch wagen, das naturgemäße Verhältniß zwischen den in der Oper zu gemeinschaftlicher Action verbundenen Factoren von Grund aus umzugestalten, in der Hoffnung, damit einen neuen Boden für neue Ernten zu gewinnen. Achten gelernt haben auch die Gegner den unbeugsamen Muth, die eiserne Willenskraft, den zähen Fleiß, deren es zu solchem Unternehmen bedurfte. Den musikalischen Liebhabereien der gedankenlosen Masse versagt das Kunstwerk der Zukunft grundsätzlich jede Nahrung. Zu seinen äußeren Erfolgen hat aber vielleicht gerade dieser Umstand das Allermeiste beigetragen. Gilt doch vom großen Publikum genau dasselbe, was Goethe von den Frauen gesungen: „Wem gar nichts dran gelegen scheint, ob er reizt und rührt, der beleidigt, der verführt.“

Seit dem Tode Webers zehrt die deutsche Gesangsbühne lediglich von der Erbschaft der Vergangenheit. Kein wirklich neuer Ton erklang auf ihr, kein frisches Leben entstieg ihrem Schooße. Zwar fehlte es nicht an Componisten, die mit ihrem besten Wollen und Vermögen um sie geschäftig gewesen; was sie aber von ihnen empfing, war nur der Nachhall längst ausgesungener Weisen. Gleich dem Hemde der Penelope kam unsere dramatische Musik nicht weiter, denn sie wurde nicht müde, die alten, schon unzählig oft verwobenen und immer wieder aus-

einander gezupften Fäden als Stoff für ihre Gebilde zu verwenden. In diesem Nothstande borgten wir zunächst vom Auslande. Während des zweiten Viertels des Jahrhunderts waren uns Italien und Frankreich unerschöpfliche melodische Vorrathskammern. Allmählich gerieth indessen die Einfuhr in's Stocken, jenseits der Alpen wie der Vogesen gab es immer weniger zu holen. Nun ist es aber keine haltlos umherflackernde Unruhe, kein eitler Götzendienst der Mode, sondern ein der menschlichen Natur zu ihrem Heile eingeborener Trieb — ohne den sie ihrer besten Kraft verlustig gehen, in trägem Stillstande hinsiechen und erstarren würde, — daß jede Zeit ihre künstlerische Genußfähigkeit nur an ihrer eigenen Production vollauf zu ersättigen vermag. Dieser Drang besitzt uns mit elementarer Gewalt, nicht anders wie der leibliche Hunger. Durch bloße Worte, etwa den Hinweis auf den Adel des klassischen Ideals und seinen ungetrübten Abglanz in unzähligen, zu Jedermanns Erbauung bereit liegenden Werken läßt er sich nicht abspeisen, sondern er greift nach jeder ihm gebotenen Nahrung. Hat er die Wahl, so zieht er gewiß die gute Kost der schlechten vor, aber in der Noth gewöhnt er sich auch an diese, und ohne Ekel verschlingt er zuletzt selbst die gröbsten, schnödesten Bissen. Nichts Anderes bedeutet das viel umhergetragene Wort Schillers: „Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich

behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen." Gegen künstlerische Thaten ist, im Grunde genommen, alle ästhetische Weisheit in den Wind geredet, siegreiche Kritik vermögen an ihnen nur wieder Thaten zu üben und zwar nicht längst geschehene, sondern lediglich solche, die dem geistigen Boden der Gegenwart entspringen.

Die Wagner'sche Oper ist die unumwundenste und selbstbewußteste Lebensäußerung einer Kunst, die für die verlorene Fähigkeit, das Wesen des Schönen in seiner ruhigen Harmonie und Geschlossenheit uns vor die Seele zu bringen, an der Fülle des Besonderen und Gegensätzlichen, der bunten Mannigfaltigkeit scharf ausgeprägter Einzelheiten sich zu entschädigen trachtet. Auf allen der Phantasie unterthänigen Gebieten führt die Entwickelung vermöge eines unabänderlichen Naturgesetzes zu diesem Umschlage. Mit anderen Worten: das klassische Kunstwerk trägt bereits das romantische in seinem Schoße, weil die in jenem zu idealer Einheit und Gemeinsamkeit verschmolzenen und aufgehobenen Momente allmählich von dem Drange nach freierer Entfaltung ergriffen werden und, ihm gehorchend, das sie verknüpfende Band immer mehr lockern und zuletzt ganz sprengen. So oft uns aber dies

Schauspiel begegnet, haben wir zunächst den Eindruck üppigsten Wachsthums und Gedeihens. Allenthalben schwillt und quillt es, regen sich tausend bisher verborgene Kräfte. Ein Strom neuen holden Lebens erfaßt und durchdringt die Kunst, ihre Formen schmeidigend und ausbreitend, ihren Gehalt erwärmend und vertiefend. Das kalte, stille Marmorbild beginnt sich zu bewegen, zu athmen, mit trauter menschlicher Stimme zu uns zu reden. Die beseligendsten künstlerischen Offenbarungen sind stets der Welt in jenen Werken zu Theil geworden, die den Uebergang vom klassischen zum romantischen Ideal bezeichnen. Um Raum für den diesem letzteren innewohnenden Reichthum und charakteristischen Nachdruck zu gewinnen, ist die strenge Plastik der dem ersteren gemäßen Darstellungsweise bereits leise gemildert, aber darum der Adel der sinnlichen Erscheinung, die einträchtige Wechselbeziehung zwischen dem Ganzen und dem Einzelnen keineswegs preis gegeben. Mit einander im Bunde sind hier die Vorzüge der beiden verschiedenen Stilgattungen, während der Gegensatz noch latent bleibt. — Um jedes Mißverständniß zu entfernen, muß ich bemerken, daß die Bezeichnung „klassisch" in ihrem genau abgegrenzten kunstwissenschaftlichen Sinne zu nehmen ist. Im gewöhnlichen Sprachgebrauche hat sie dies scharfe Gepräge verloren. Sehr häufig bedeutet das Wort nicht etwa den ganz bestimmten

Stilcharakter, von dem eben die Rede gewesen, sondern den Inbegriff höchster Vollkommenheit; es wird also gerade denjenigen Meistern beigelegt, in deren Schaffen die wogende Farben- und Gestaltenfülle der Romantik schon hineinflutet. Solches gilt z. B. von der Bach'schen Cantate, der Mozart'schen Oper, der Beethoven'schen Symphonie. Alle diese Gebilde sind die vollendetsten Muster ihrer Art, weil sich in ihnen zur Schönheit der Reichthum gesellt. Gegenüber Palestrina und seinen Nachfolgern ist Bach ein Romantiker und das nämliche Verhältniß findet innerhalb des gesungenen Drama's zwischen Gluck und Mozart, innerhalb der Instrumentalmusik zwischen den älteren Häuptern der Wiener Schule und Beethoven statt.

Unaufhaltsam eilt indessen alles Lebendige dem Tode zu. An seiner Zerstörung arbeiten rastlos dieselben Kräfte, die es in's Dasein gerufen und zur höchsten Entfaltung gesteigert. Eine ewige Blüte gibt es weder in der Natur noch in der Kunst. Beide sind in ununterbrochener Wandelung begriffen, nur mit dem Unterschiede, daß die eine in gleichförmigem Kreislaufe immer wieder von vorn anfängt, alljährlich aus Moder und Verwesung den Frühling neu erstehen läßt, während die andere, als die Bethätigung des ruhelos ringenden und strebenden Menschengeistes, keineswegs so selbstgenügsam verfährt.

Sie kann nicht in die schon beschriebenen Bahnen zurücklenken. Hat sie einmal ihre höchsten Ziele erreicht, so bleibt als weitere Möglichkeit des Fortschritts noch die Auflösung des Schönen in seine Elemente übrig. Mit der Entfesselung des Inhalts auf Kosten der Form bringt die Romantik den Gährungsstoff herzu, der diesen Zersetzungsproceß bewirkt. Je tiefer er in die Kunst eindringt, um so mehr häuft und steigert diese die Ausdrucksmittel, um so beflissener tritt die berechnende Absichtlichkeit der Reflexion in den Vordergrund, um so ungebundener wuchert der Luxus des Colorits. Die phantasirende Willkür wird zuletzt oberste Herrin des Materials, übt daran, unbekümmert um den ihm eingeborenen organischen Bildungstrieb, ihre Virtuosität. Zur musikalischen Signatur der Gegenwart gehören alle diese Erscheinungen, und ihre äußerste Konsequenz ist das Kunstwerk der Zukunft. Wenn der letzte Ausläufer der Romantik die durch sie in das Tonwesen hineingetragene Zerstörung vollendet, so ist das in gewissem Sinne auch ein Fortschritt, ja vielleicht der noch einzig übrige. Nur höre man endlich auf, die immer augenscheinlicher zu Tage tretenden Symptome des Verfalls für ebenso viele hoffnungsreiche Lebenszeichen einer verjüngten Productionskraft zu nehmen, den hereindämmernden Abend als einen neuen herrlichen Schöpfungstag zu begrüßen.

In Goethe's Mittheilungen aus seinem Leben findet sich die Aeußerung: „Ich verlor mich daher einmal über das andere, da mir, in dieser Zerstreuung, keine ästhetischen Arbeiten gelingen wollten, in ästhetische Speculationen; wie denn alles Theoretisiren auf Mangel oder Stockung von Productionskraft hindeutet." In der That gehen künstlerisches Schaffen und theoretisches Speculiren geradezu entgegengesetzte Wege; jenes strebt von innen nach außen, dieses verfolgt die umgekehrte Richtung. Gemüth und Phantasie sind die Quellen des einen, Verstand und Erfahrung die des anderen. Aus dem dunklen Schachte des seiner selbst unbewußten Geistes holt die Production ihren Segen, in den tageshellen Regionen des Begriffs schaltet die Erkenntniß. Die erstere tritt in's Dasein mit der beseligenden Macht der ihrer selbst gewissen Offenbarung, der letzteren sind zögerndes Mißtrauen und vorsichtiger Zweifel die Pfadfinder. Die Heimath des schöpferischen Genius ist das Paradies der Unschuld, in welchem der liebe Herrgott den Tisch gedeckt, mit dem von ihm selbst im Schweiße seines Angesichts erarbeiteten Brode muß sich der grübelnde Aesthetiker begnügen. Am ehesten mag noch der Dichter, der ja ohnehin immer einen rein geistigen Stoff gestaltet, zur gedankenmäßigen Betrachtung und Zergliederung seiner Thätigkeit sich entschließen, aber gewiß am allerwenigsten kann solches dem

Musiker frommen, weil das innerste Wesen seiner Töne, jenes bis zu den verborgensten Tiefen unserer sinnlichen Natur hinabreichende Urelement des Gefühls, aus welchem sie ihre beste Kraft schöpfen, ein dem Verstand ewig unbegreifliches Geheimniß bleibt. Wenn Mendelssohn einmal ausrief: „Die Allgemeinheit und Alles, was an's Aesthetische streift, machen mich gleich ganz betrübt und stumm," so ist das in seinem Munde um so bedeutsamer, da es gerade die Romantik gewesen, welche unsere Componisten in die graue Haide der Speculation gelockt. Jene hat sie zu „denkenden" Künstlern gemacht und leider auch zu sehr redseligen. Wie solches gekommen, ist bald gesagt. Für unsere klassischen Meister gab es noch keine Kluft zwischen Wollen und Vollbringen, Idee und Ausführung. Ihnen fehlte damit jeder Antrieb, anders als durch Thaten zu bekunden, was ihre Brust erfüllte. Daß Gluck seine Alceste mit der Schutz- und Trutzwaffe einer streitgerüsteten Vorrede versah, daß er an dem Gezänke der Tagesblätter sich gelegentlich betheiligte, ist eine in jener Zeit fast ganz vereinzelte Erscheinung. Der romantische Tondichter will nun aber einem über die Formen und Darstellungsmittel seiner Kunst eigentlich weit hinausragenden Inhalte Ausdruck leihen. Diesen Widerspruch gewahrend, wird er leicht dahin gelangen, Abhülfe in der Macht des Alles deutenden und lösenden Wortes zu suchen.

Um unter die Leute zu bringen, was ihm noch unausgesprochen auf dem Herzen liegt, kann er entweder seinen Noten erläuternde Bemerkungen anheften, — wie es in der sogenannten Programm-Musik alltäglich geschieht — oder auch in selbständigen schriftstellerischen Arbeiten sein Glaubensbekenntniß vor dem Publikum ablegen. Schon Weber, der Vater der musikalischen Romantik, hat den letzteren Weg eingeschlagen und seinem Beispiele ist Schumann gefolgt. Von Richard Wagner's vielgeschäftiger literarischer Thätigkeit zeugt aber die zehnbändige Gesammtausgabe seiner Schriften. Charakteristisch für ihn ist schon dieser massenhafte Umfang und noch weit mehr der Geist, der hier das Wort führt. Den beiden älteren Romantikern kam der Versuch nicht in den Sinn, von dem Geheimnisse des künstlerischen Schöpfungsactes den Schleier wegzureißen, ein neues ästhetisches System zu ergrübeln und es als Evangelium der Welt zu verkünden. Stets knüpften sie ihre Betrachtungen an sehr concrete Dinge. Gegenüber einzelnen Tonwerken oder brennenden musikalischen Tagesfragen sollte ihr eignes Empfinden dem Verständnisse Anderer den Weg bahnen. Fremdes Verdienst anzuerkennen und ihm nach Kräften Vorschub zu leisten, zeigten sie sich immer bereit. Nicht blos mit dem Taktstocke, auch mit der Feder ist Weber der eifrigste Anwalt der durch ihn zur Aufführung gebrachten Opern gewesen, und

unermüdlich hat Schumann in der von ihm Jahre lang geleiteten Zeitschrift nach allen hoffnungsvollen Keimen im Schaffen der Berufsgenossen umhergespäht und sie mit treuester Sorge gehegt und gehütet. Von dem Allen gewahrt man bei Wagner das Gegentheil. Sein Element ist die theoretische Speculation, in ihrem Dunste und Nebel lebt und athmet das Gesammtkunstwerk. Der Syllabus des seine Dogmen und Bannstrahlen aussendenden Aesthetikers mußte dem Componisten die Bahn brechen, ihm Raum für seine Wunder und die Hingabe an sie gewinnen. Erscheint in dem Munde eines Künstlers schon jede wortreiche Erörterung von Principien verdächtig, wie nun gar dies endlose Gerede pro domo! Ist nicht dem echten Genius eine Eigenschaft stets eingeboren gewesen, welche man die künstlerische Schamhaftigkeit nennen kann? — Pflegt er etwa auf den Gassen und Märkten von seinen Schäferstunden mit der Muse zu erzählen, selbstgefällig in und an sich umher zu tasten, damit die Leute auch ja auf's Haar erfahren, was sie von seinem Wuchs zu denken haben? Nicht ohne die höchste Befremdung kann man den Bericht lesen, den als eine Art Autobiographie der Verfasser den vereinigten Textdichtungen zum Fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin vorangeschickt. Mit anbetender Bewunderung schaut er hier auf die eigene Entwickelung zurück, seine kleinsten Thaten, jeder

unklare Anlauf und Versuch, sie gelten ihm für ebenso viele, der nachdenklichsten Betrachtung würdige kunstgeschichtliche Ereignisse. Unverdrossen hat er seitdem weiter geredet, um der Welt keinen Zweifel an seiner Alles überragenden Größe zu lassen. So oft ein Werk des Componisten das Licht der Lampen erblicken sollte, warf es in einer geräuschvollen Kundgebung des Schriftstellers seinen Schatten vor sich her. — Nie kann dem Künstler ohne den Glauben an sich und seine Ideale die Arbeit gedeihen; um so bessere Berechtigung wird jedoch sein Selbstgefühl haben, je ferner ihm alles dünkelhafte Wesen liegt, je weniger er jene innere Demut und Bescheidenheit verleugnet, die aus dem Bewußtsein des Mißverhältnisses zwischen der Kraft des Einzelnen und der unermeßlichen Größe der dem Menschengeiste zugewiesenen Culturaufgaben entspringt. Gemäß der neuen Offenbarung ist Richard Wagner einziger Gott und Oberpriester in einer Person. Nicht allein das mißduftende Räucherwerk überschwenglichster Selbstanbetung bringt dieser jenem dar, sondern zugleich, als köstlichste Opfergabe, das Blut seiner Brüder in der Kunst. Falsche Propheten sind Alle, die vor und neben ihm in Tönen gekündet, was des Menschen Brust bewegt. Nur dem einzigen, Beethoven, wird zugestanden, als ein zweiter Johannes der Täufer messianisch auf die zukünftige Herrlichkeit hingedeutet zu haben. Daß er seine

Hand nach dem musikalischen Drama ausgestreckt, war freilich ein thörichtes Unterfangen, denn die Oper „Fidelio“ konnte blos den durch die große Leonoren-Ouvertüre erweckten Eindruck abschwächen und verderben. Wer nun aber in dem gesammten vorgefundenen Besitzstande der dramatischen Musik — einer Schöpfung, an welcher die Gestaltungskraft von drei hochbegabten Culturvölkern und ebenso vielen Jahrhunderten unausgesetzt gearbeitet — nur Schemen oder Fratzen, nirgend einen sonnigen Abglanz des Ideals zu erblicken vermag, sollte er das reine Urbild der Schönheit wirklich in der Seele tragen, von ihm die künstlerische Weihe empfangen haben?

Soweit die Geschichte der Kunst zurückreicht, sehen wir deren vornehmste Träger gruppenweise zusammenstehen, und zwar nicht allein in nächster geistiger, sondern meist auch in eng geschlossener zeitlicher Gemeinschaft. Auf dem breiten Boden einer von allen schöpferischen Kräften der ganzen Periode genährten Entwickelung fußend und sie zu den höchsten, edelsten Kundgebungen steigernd, gleichen sie den stolzen Gipfeln eines massig hingelagerten Gebirges. Auf sämmtlichen Gebieten in der Welt des Schönen wiederholt sich diese Erscheinung. Am Tage der Schlacht bei Salamis, in der Aeschylos mitfocht, ward Euripides geboren, und der Knabe Sophokles tanzte in den zur Feier des Sieges veranstalteten Festspielen. Um Shakspeare

blühte eine zahlreiche, ihm auf's engste verwandte Dichterschule. Kein geringes Maß von Mühe und Scharfsinn hat es die Kritik gekostet, um in Sachen des geistigen Eigenthums das Verhältniß zwischen ihm und seinen unmittelbaren Vorgängern und Zeitgenossen genau zu bestimmen. Unentschieden bis auf diese Stunde wogt noch um einzelne Werke oder wenigstens Theile von ihnen der Streit über die Autorschaft. Raphael hat nur auf's herrlichste fortgesetzt und vollendet, was Andere begonnen, und Bach und Händel waren die letzten gewaltigsten Ausläufer jener unermüdlich fleißigen und berufstreuen Organistenzunft, deren durch ganz Nord- und Mitteldeutschland zerstreute Glieder in den beiden Jahrhunderten nach der Reformation so rüstig zur Ehre Gottes und zur eigenen Freude an dem Tempelbaue der protestantischen Kirchenmusik gearbeitet. Die innigste Gemeinsamkeit verband Lessing, Herder, Schiller und Goethe, und nie wird der dankbare Mund des Volkes aufhören, die Namen Haydn, Mozart und Beethoven nebeneinander zu nennen. Nichts Großes ist als etwas völlig Neues und Unvorbereitetes in die Welt getreten, auch in diesem Sinne behält das alte Wort Recht, daß kein Meister vom Himmel fällt. Alle erlauchten Dichter, Musiker, Maler und Bildner sind ebenso sehr treue Hüter wie geniale Mehrer der gesammten, aus den tiefsten Schachten des Geistes

empor gehobenen künstlerischen Habe gewesen. Oft entzieht sich die gemeinsame Unterlage dem oberflächlichen Blicke der nachgeborenen Geschlechter, weil ihnen nur die höchsten Spitzen sichtbar bleiben, während der Ablauf der Jahre die Thäler und Gründe mit einem dichten Schleier umhüllt. Einer einsamen Pyramide in der Wüste gleicht dagegen das Wagner'sche Musikdrama. Es hat zu seiner Voraussetzung die kahle Negation, den bewußten Bruch mit allen segensreichen künstlerischen Thaten der Vergangenheit. Nur die Flammen, die sein Erfinder angezündet, sollen fortan auf dem Altare des Schönen leuchten, allein das eigne Ich ist ihm würdig und bedeutend genug, um den ganzen unermeßlichen Inhalt des Ideals zu umfassen und zu erfüllen. Zu keinem Meister blickt es gläubig auf, es verleugnet jeden befruchtenden, in wechselseitigem Geben und Empfangen sich bethätigenden Zusammenhang mit der künstlerischen Wirklichkeit außer ihm.

Möchten Wagner's Neuerungen alles nicht von ihm selbst ausgegangene Opernwesen am liebsten mit Stumpf und Stil vertilgen, so mußten sie ihre schärfste Spitze gerade gegen denjenigen Tondichter kehren, der ihnen als thatsächlicher Beherrscher der modernen Gesangsbühne zunächst im Wege stand. Meyerbeer hatte mit den Hugenotten den Gipfel seines Ruhmes erklommen. Allent-

halben huldigte ihm das Publikum, aus seiner Hand empfingen die Stimmen ihre dankbarsten Aufgaben, er wies fast der gesammten musikalisch-dramatischen Production der Periode die Richtung. Auch der Rienzi war dem allgemeinen Strome gefolgt. Sehr deutlich erkennt man in diesem Erstlingswerke Wagner's den Meyerbeer'schen Einfluß, nur trachtete es, sein Vorbild noch bei Weitem zu überbieten. Der gefeierte Componist der Hugenotten sollte mit den ihm abgelernten Künsten, also mit seinen eignen Waffen, aus dem Felde geschlagen werden. Aber der Versuch war mißlungen, er hatte seinem Urheber lediglich die Erfahrung eingebracht, daß im Gebiete der großen historischen Oper keine Lorbeeren für ihn wuchsen. Einen Grundzug der Wagner'schen Muse, ihre melodische Armut, deckte die Gattung schonungslos auf, den Reichthum des Gegners in ein um so helleres Licht stellend. „Nicht die alte Opernform, sondern Wagner's Unzulänglichkeit, sie mit dem Strome ursprünglicher musikalischer Ideen zu beleben, ist das Unglück des Rienzi. In den Formen von Auber, Meyerbeer, Rossini, Verdi kann nur wirken, wer melodienreich und originell, wer ein Prinz von musikalischem Geblüte ist," bemerkte Hanslick in seinem trefflichen Buche „Die moderne Oper," und jeder Sachkundige muß ihm beistimmen. Anders faßte freilich der Autor des Rienzi den Mißerfolg des Werkes auf. In

seinen Augen war damit allein der völlige Unwerth der Gattung entschieden, zu der es sich bekannte. Mit ihr mußte ein Ende gemacht, die gesammte Entwickelung der dramatischen Musik in die entgegengesetzten Bahnen gelenkt werden. - Aus dieser Ueberzeugung wuchs das Kunstwerk der Zukunft empor. Schon im Blute lag ihm der polemische Charakter. Es wollte die Bühne dem über sie hereingebrochenen Verderben entreißen, auf den entweihten Brettern der Wahrheit Banner entfalten. Meyerbeer war der vornehmste Vertreter des Bestehenden, und bei jeder Gelegenheit hat ihn darum der Schriftsteller Wagner als den leibhaften musikalischen Antichrist gebrandmarkt. Am fratzenhaftesten geberdete sich bekanntlich dieser unversöhnliche Haß in dem Aufsatze „das Judenthum in der Musik". Vom bösen Herodes wird berichtet, daß er wegen des Kindes, vor welchem die Könige aus dem Morgenlande gekniet, alle neugeborenen Knäblein in Bethlehem zu tödten gebot. Hier sollte ganz Israel an die Schlachtbank, weil aus seinem Schoße ein reich begabter dramatischer Tondichter hervorgegangen. Die literarischen Geschosse, welche der ästhetisirende Theoretiker gegen das herrschende Theaterwesen geschleudert, hatten lediglich die Bestimmung, dem Dichtercomponisten eine Bresche zu öffnen. Die Thaten des letzteren mußten aber vor Allem wieder den Stempel von dem feindseligen Verhältniße zu jenen

Schöpfungen empfangen, in welchen die große Oper ihre üppigsten Blüten getrieben. Zu der Bühne Meyerbeer's steht denn nun auch durchweg die Wagner's im schärfsten Gegensatze. Auf der einen ist die Musik die Herrin, der Dichter nur ihr unterthäniger Haushofmeister; auf der anderen sind die Töne wie das Drama blos Darstellungsmittel im Dienste einer dritten unumschränkt gebietenden Macht: der sinnfälligen theatralischen Wirkung. Jene, hervorgegangen aus der Vereinigung italienischer, französischer und deutscher Elemente, zeigt ein kosmopolitisches Gepräge: in strenggewahrter nationaler Ausschließlichkeit sucht diese ihr Heil. Dort erscheinen die Stimmen immer in gewählter, nicht selten verkünstelter und überladener Toilette, hier stets im grauen Altagskleide. Nur die schlagfertigste Gesangsbravour wird in den Hugenotten, dem Propheten, der Afrikanerin Triumphe feiern, während der Lohengrin, Tristan und ihre Geschwister, so weit es sich um das rein technische Rüstzeug der Ausführung handelt, selbst den ungelenken Naturalismus nicht abwehren. Aus der Geschichte holte sich Meyerbeer seine Stoffe, denn je realistischer der darzustellende Inhalt geartet war, um so mehr entsprach er dem eigensten Vermögen des Tondichters. Wagner, für dessen Empfinden und Schauen das Schöne nur als das, jeder Form und Schranke sich entziehende erhabene Dasein gewann, flüchtete

aus der ihn beengenden Wirklichkeit in die Sage. Gerade ihre entlegensten, weltentrücktesten Gebilde waren am meisten nach seinem Herzen. So gelangte er endlich zu dem mythologischen Urnebel der Edda, jenem vormenschlichen, nur von Göttern, Riesen, Zwergen und ähnlichen elementaren Spukgestalten bevölkerten Chaos. In der Meyerbeer'schen Oper geht gewiß nicht alles mit rechten Dingen zu. Die seltsamsten Sprünge mußte hier die nur nach der Pfeife des Componisten tanzende Handlung machen. Dieser, immer und überall lediglich auf die effektvollste Bethätigung seiner Künste bedacht, fand zu solchem Zwecke das buntscheckigste dramatische Stück- und Flickwerk am brauchbarsten. Der Robert, der Prophet, die Afrikanerin, sämmtlich strotzen sie von psychologischen Abgeschmacktheiten und Ungeheuerlichkeiten, von Situationen ohne innere Wahrheit. Man muß ferner behaupten, daß die sogenannte historische Oper ihre Beglaubigung vor Allem aus den Händen des Maschinisten, Decorationsmalers und Theaterschneiders empfing. Mit dem spröden Pragmatismus der Geschichte hat die Müsik gar wenig zu schaffen. Der Stimmungsgehalt, welchen sie ihm mühselig Tropfen für Tropfen abpreßt, quillt ihr ungleich reiner, voller und freiwilliger aus der Sage entgegen. Die Wagner'schen Neuerungen entbehren deshalb keineswegs aller künstlerischen Berechtigung. Auf ihren gesunden

Kern beschränkt, würden sie wesentlich beigetragen haben, die Oper von einem immer bedenklicher abschweifenden Irrwege in die natürliche Bahn zurückzuleiten. Sie schoßen indessen unendlich weit über dies Ziel hinaus, indem nun an die Stelle des einen Extrems das schnurstraks entgegengesetzte treten, die Musik ihre am Drama begangenen Sünden durch die strengste klösterliche Zucht und Ascese büßen sollte. Nicht allein das Gelübde der Keuschheit und des absoluten Gehorsams, auch das der Armut ward ihr abgefordert. Dazu mußte sie ihren holden Leib den härtesten Kasteiungen darbieten.

* * *

Wie die Oper älteren Stils so besteht auch das Gesammtkunstwerk in der Vereinigung dichterischer und musikalischer, malerischer und plastischer Ausdrucksmittel. Die Elemente sind also in beiden dieselben; dessenungeachtet findet zwischen ihnen ein wirklicher Gattungsunterschied statt, denn wie in der sinnlichen Welt so gehen auch in der geistigen aus der Verbindung der nämlichen Stoffe je nach dem Mischungsverhältnisse der Theile die ungleichartigsten Gebilde hervor. Musik und Drama verschmelzen sich nun keineswegs ohne Weiteres miteinander. Soll ihr Bund fest und innig, nicht blos scheinbar sondern, im Geiste

und in der Wahrheit geschlossen sein, so bedarf es der Opfer und Zugeständnisse auf beiden Seiten, und zwar um so größerer, je höher die selbständige Entwickelung der einzelnen Künste bereits gediehen ist. Mit dem Reichthume unsrer idealen Habe häufen sich deshalb die Schwierigkeiten, die den dramatischen Componisten erwarten, und nahezu unüberwindlich sind sie gegenüber einem Geschlechte geworden, das in ununterbrochenem Verkehre mit der Beethoven'schen Symphonie, den Schiller'schen und Goethe'schen Dichtungen aufgewachsen. Viel einfacher lagen die Dinge, als die Oper zur Welt kam. Die florentiner Gelehrten, welche mit ihr die Herrlichkeit der antiken Tragödie wieder zu erwecken getrachtet, konnten sich leicht einer edlen Verachtung der Musik rühmen, hatte doch deren eigenste Schöpfung, die instrumentale Kunst, kaum ihre ersten kindlichen Laute gestammelt. Seinen innersten Gehalt, gleichsam die lebendige Seele, empfing indessen das gesungene Drama von dem immer voller und kräftiger sich entfaltenden Tonwesen. Nicht die Dichter, sondern die Musiker sind seine vornehmsten Ernährer und Erzieher gewesen. Schon allein dieser Umstand giebt deutlich genug zu erkennen, in welchem der beiden zu gemeinschaftlicher Bethätigung vereinigten Factoren der künstlerische Schwerpunkt liegt. Als souveräne Königin schaltet die Musik nur im Reiche der Instrumente. So oft

sie sich dem Worte beigesellt, muß sie den aus dieser Verbindung ihr zufallenden Gewinn, die unzweideutige Bestimmtheit des Ausdrucks, mit einer größeren oder geringeren Einbuße an freier Selbstbestimmung erkaufen. Ihrem sowohl in die Breite wie in die Tiefe strebenden Triebe nach mannigfaltigster thematischer Gestaltung setzt die herbeigerufene fremde Macht unübersteigliche Schranken entgegen. Nicht blos der Reichthum, auch die Geschlossenheit des formellen Gefüges wird auf solche Weise überall beeinträchtigt, denn die Logik der Töne ist von Haus aus eine ganz andere, als die des Gedankens und seiner geflügelten Träger, der Worte. Stets ist ferner das Charakteristische der reinen Schönheit feindlich. Je ernsthafter es die Musik mit der Deutung ihres Textes nimmt, je schärfer sie darauf hin den Ausdruck zuspitzt, um so mehr wird sie von ihrem Urelemente, dem Wohllaute, preisgeben.

Aber auch das Drama bleibt in der Mischgattung, die wir Oper nennen, nichts weniger als frei und unversehrt. Sowohl in der Wahl des Stoffs, wie in dessen Behandlung sieht es sich zur ängstlichsten Rücksichtnahme auf das Darstellungsvermögen der mit ihm verbündeten Tonkunst genöthigt. Nur überwiegend lyrisch geartete Vorgänge und Charaktere erwartet die letztere von ihm. Schon wegen ihres Gehaltes sind deshalb die meisten Bühnendichtungen gänzlich unfähig, in Sang und Klang,

aufzugehen. Dieser äußere Verlust ist nun aber keineswegs der einzige, welchen die dramatische Poesie durch die Mitwirkung der Musik erfährt. Nicht nur im Umfange ihres Machtgebietes, auch in der innerlichsten Bethätigung ihres Wesens findet sie sich von allen Seiten eingeengt und geschmälert. Auf Schritt und Tritt Entsagung zu üben, ist ihr oberste Pflicht. Sie soll beginnen, aber nicht vollenden. Was von ihr begehrt wird, sind dürftige Umrisse, graue Schatten, die erst durch die Schwesterkunst Blut und Leben empfangen. Das wirkliche Drama taugt nimmermehr zur Textunterlage. Wohl sehen wir die Oper aus der Litteratur aller Völker und Zeiten sich ihren Bedarf holen, bald die griechische Tragödie, bald das spanische, französische und italienische Theater, die Bühne Shakspeare's, Schiller's, Goethe's und wen nicht sonst um Liebesgaben ansprechen. So oft sie jedoch die Hand nach einer ihr nicht schon von Haus aus gewidmeten Dichtung ausgestreckt, mußte eine gründliche Umformung der Besitzergreifung vorangehen, das fertige Werk in ein unfertiges verwandelt werden. Für den dramatischen Componisten ist das Libretto ungefähr dasselbe, wie für den Bildner der behauene, die menschliche Gestalt nur in allgemeinen Umrissen verrathende Marmorblock. Das Kunstwerk der Zukunft hat die gewaltsame Verleugnung des naturgemäßen Verhältnisses zwischen den in der Oper thätigen Mächten zur Voraus-

setzung. Es beraubt die Musik ihres höchsten productiven Vermögens. Diese, die schöpferische Seele des Ganzen, seine alles befruchtende Lebensquelle, wird zu einem Darstellungsmittel herabgesetzt, welches blos die Bestimmung hat, um die Wette mit dem gesammten Aufgebote malerischer und plastischer Theaterkünste, mit dem Maschinen- und Decorationswesen, den Kostümen und Geberden der Sänger die sinnfällige Wirkung zu steigern.

Ein Vertrag, von zwei an sich selbständigen Künsten geschlossen und nur durch gegenseitige Opfer ermöglicht, bildet also den ästhetischen Rechtsboden der Oper. Die Frage aber, ob dabei die Musik oder das Drama als der fügsamere Theil sich zu erweisen hat, wurde bereits zwischen den Zeilen im letzteren Sinne beantwortet. Schon der Volksmund sagt: „der Klügste giebt nach," und das ist in unsrem Falle die Kunst, welche nicht in Tönen sondern in Worten redet. Gerade ihre geistige Ueberlegenheit befähigt sie, die nachgiebigere zu sein. Verständnißinnig darf sie sich zu der im Sinnlichen lebenden und webenden Schwester hinabneigen, während es dieser ewig versagt bleibt, dem freien Fluge des Gedankens zu folgen. Die Musik ist von den beiden Künsten die gebundenere und zugleich die hilfebedürftigere. Das Drama kann ihrer entbehren, sie nicht seiner. Auf die gegenständliche Darstellung des Menschen ist alles im Dienste der Schönheit

thätige Schaffen und Bilden gerichtet. Die instrumentale Kunst vermag dies Ziel blos in weiten Kreisen zu umschweben. Auch sie bringt uns einen geistigen Inhalt vor die Seele, aber etwa nur wie verschwimmende Schatten, die über wogendes Gewässer hinzittern. Lediglich in dunklen Ahnungen, in unsicheren Anklängen redet sie zum Gemüthe, Räthsel deutend, indem sie neue aufgiebt. Erst das gesungene Wort streift ihr den Isisschleier ab. Die Töne bedürfen jedoch des ganzen Menschen, nicht blos seiner Stimme, und den bietet ihnen das Drama allein dar. Hier erscheint er in lebendigster Wechselwirkung mit der Außenwelt, hier steigert er sein Empfinden zu Thaten und bereichert es an deren Rückwirkung. Eine Reihe der treffendsten Bemerkungen über diesen Punkt enthält ein Vortrag von Gustav Engel, abgedruckt in der „Neuen berliner Musikzeitung", Jahrgang 1875. Um sich ganz auszusprechen, mußte die Tonkunst die Oper gebären, diese Frucht ihres mit dem Drama geschlossenen Liebesbundes. Das letztere wehrt dagegen gerade in seinen höchsten, vergeistigtsten Gestalten die Musik streng und spröde ab. Hamlet und Faust sind zwar auch componirt worden, wie viel ist indessen dabei von Shakspeare und Goethe übrig geblieben?

In einer ungleich innigeren Beziehung als das Wort stehen nun ferner die Töne zu dem geheimnißvollen Ur-

grunde unsres Wesens. So oft sie jenem das Geleite geben, sind sie vermöge ihrer elementaren Gewalt — von der jeder Nerv des Hörers ergriffen und in Mitleidenschaft gezogen wird — der die Gesammtwirkung vorzugsweise bestimmende Factor. Schon mancher geniale Musiker hat denn auch den Namen seines unwürdigen Dichters in das Gedächtniß der kommenden Geschlechter mit hinüber gerettet, während der umgekehrte Fall noch nie eingetreten. Gewiß wird keinem Componisten die Beschaffenheit seines Textes gleichgiltig sein, allein entscheidend für ihn ist nicht der künstlerische Werth der Worte, sondern ihr musikalischer Stimmungsgehalt, ihre Bereitschaft, der Sprache der Töne sich zu fügen. Bei der hier erörterten Frage kommt endlich noch eine Rücksicht in Betracht, die um so schwerer wiegt, da sie als eine durch die alltägliche Erfahrung beglaubigte Thatsache jeden Meinungsstreit ausschließt. In der Oper gelangt das Dichterwort, also das vornehmste Ausdrucksmittel des Dramas, nur zu getrübter sinnlicher Erscheinung und Wahrnehmung. Es hat zunächst einen harten Kampf zu bestehen mit der weiten Räumlichkeit unsrer Theater und den überlegenen Klanggewalten der Instrumente. Freilich können diese Hindernisse durch allerlei hilfreiche akustische Vorkehrungen, wenn auch nicht ganz beseitigt, so doch wesentlich abgeschwächt werden. Im Hause von Bayreuth, dem für das Gesammtkunstwerk eigens errichteten

Tempel, ist nun auch von seinem Erbauer nach Kräften darauf Bedacht genommen, durch eine zweckmäßigere Anordnung der Sitzreihen und die unterirdische Aufstellung des Orchesters den Stimmen ihren Weg zum Ohre zu erleichtern. Es gibt aber noch andere Einflüsse, welche die Deutlichkeit des gesungenen Wortes schädigen und allen mechanischen Künsten trotzbieten. Mit gewissen Tonlagen und extremen Klangfarben ist jedes schärfere Gepräge der Aussprache unvereinbar. Diesem im Stimmorganismus begründeten Zwange kann selbst der geübteste Sänger sich nicht entziehen. Auf die vollste Verständlichkeit des einzelnen Wortes, also auf eine physiologische Fiction, ist aber im Wagner'schen Musikdrama gezählt. Man wende nicht ein, daß der Unzulänglichkeit des Ohrs das im Textbuche nachlesende Auge zu Hilfe kommen könne. Nur durch sich selbst, ihre leibhafte Erscheinung, sollen die Gebilde der Schönheit die Gemüther hinnehmen und überzeugen. Jede von außen her zwischen ihnen und unsrem Verständnisse vermittelnde Thätigkeit zerstört erbarmungslos die künstlerische Illusion.

Unter den Künsten, aus deren Vereinigung das gesungene Drama hervorging, hat sich uns die Musik als die in jedem Sinne tonangebende erwiesen. Allein trotz ihrem legitimen Uebergewichte muß auch sie, wie wir bereits gesehen, mancherlei Beschränkungen sich gefallen lassen, denn ohne gegenseitige Zugeständnisse ist ja überhaupt

keine Verbindung zwischen verschieden gearteten Factoren denkbar. Sagt es doch schon der Klang des Wortes deutlich genug, daß die einzelnen Theile ihrer Freiheit verlustig gegangen, aneinander und an das Ganze gebunden sind, daß ihnen insgesammt die Gemeinschaft Opfer und Pflichten auferlegt. Mit welchem Eifer und Geschick der Operndichter dem Componisten auch in die Hände arbeiten mag, immer wird sein Werk über das rein lyrische Stimmungsgebiet weit hinausgreifen, in dem unentbehrlichen epischen und dramatischen Zubehöre die mannigfachsten nur sehr schwer oder gar nicht musikalisch löslichen Stoffe enthalten. Es ist nun sehr lehrreich, die Bahnen zu betrachten, welche die Tonsprache gegenüber diesem ihr in den Weg sich drängenden Hinderniße eingeschlagen. Den allerkürzesten Prozeß machte die ältere deutsche Oper und die komische der Franzosen. Beide, aus dem Singspiele erwachsen, nahmen die im elterlichen Hause vorgefundene Arbeitstheilung zwischen Musik und Drama als bequemstes Mittel, alle Schwierigkeiten zu umgehen, in ihre Mündigkeit mit hinüber. Der gesprochene Dialog schleppte die Handlung durch die Sandwüste der Prosa, auf den lyrischen Oasen that sich die Tonkunst gütlich. In der sogenannten Spiel- oder Conversationsoper läßt sich denn auch kaum etwas dagegen einwenden. Das Verfahren ist praktisch, und seine ästhetischen Blößen bemäntelt die große Harmlosigkeit

der Gattung. Werke von idealerem Gehalte und höherem Fluge werden jedoch durch solchen Bruch des Ganzen in zwei völlig ungleiche Hälften mitten in's Herz getroffen. Schon aus Spohr's Jessonda und aus Weber's Euryanthe ist deshalb jedes nicht gesungene Wort verbannt. Auf's feindlichste hat aber an der Lebensfähigkeit der so gemüthvollen Marschner'schen Opern die anachronistische Rückkehr zu der alten zwiespältigen Mischform gezehrt. Noch mißlicher als der Wechsel von Musik und gesprochener Rede ist ihr unmittelbares Nebeneinander, das sogenannte Melodrama. Zwei von Haus aus gänzlich verschiedene Ausdrucksweisen sind hier rein äußerlich und mechanisch verbunden. Es kommt dabei weder zu einem sinnlichen noch zu einem geistigen Zusammenklange von Wort und Ton, sondern, wie in jeder Zwangsehe, verbittern sich beide Theile gegenseitig das Leben. Nur selten haben unsre Operncomponisten vom Melodrama Gebrauch gemacht. Wenn sie zu ihm griffen, geschah es blos in solchen Fällen, wo die Handlung rasch von der Stelle und ihr doch ein prägnantes Stimmungscolorit nicht fehlen sollte. Eines der genialsten Beispiele der Art findet sich bekanntlich in der Kerkerscene des Fidelio.

Das angemessenste künstlerische Ausdrucksmittel für allen nicht in die reine Muttersprache des Gefühls sich auflösenden Inhalt verdanken wir den Italienern. Aus

der Heimath des bel canto ist uns sowohl die fließende Gesangsmelodie, wie ihr Halbbruder, das Recitativ, gekommen. Es zerfällt in zwei Arten, je nach der größeren oder geringeren musikalischen Bedeutsamkeit der Worte. Das Secco-Recitativ schließt sich in Rhythmus und Betonung auf's engste der gesprochnen Rede an. Es heißt deshalb auch Parlando, denn betheiligt an ihm ist die Musik lediglich durch die meßbaren Intervalle, in denen es sich bewegt und durch den dürftigen, von dem Klavier oder einigen Streichinstrumenten beschafften harmonischen Unterbau. Daß es sich dabei nur um einen die Einheit und Continuität der sinnlichen Erscheinung rettenden Nothbehelf handelt, liegt gewiß auf der Hand. Die einmal zur Mitwirkung berufene Tonkunst sollte wenigstens äußerlich den Platz behaupten, auch da, wo sie in das Drama nichts hinein zu reden hatte, doch ihre leibliche Gegenwart durch allerlei gleichgültige Geberden uns zu erkennen geben. Dennoch hat das Parlando einen besseren ästhetischen Rechtstitel, als der gesprochene Dialog. In der Opera buffa thut es seine guten Dienste, leider widersetzt sich ihm unsre consonantenreiche deutsche Sprache. Rhythmisch fessellos ist auch das obligate oder instrumentirte Recitativ, aber in ihm regt bereits die Melodie ihre Schwingungen, dazu wird es eingerahmt von einer ausdrucksvollen Begleitung, welche allerdings die Singstimme viel

weniger trägt und umfängt, als mit ihr abwechselnd zu Worte kommt. Trefflich eignet sich diese Form für die Darstellung aller unentschiedenen, zwiespältigen, entweder zu wirklicher lyrischer Ergriffenheit noch nicht gelangten, oder von widerstreitenden Gefühlen beunruhigten Seelenzustände. Die wildeste, zügelloseste Leidenschaft kann sich in ihr kundgeben, aber auch die kaum erst aufkeimende Empfindung. Außerdem sorgt sie durch ihren Gegensatz zur geschlossenen Melodie, der sie als Folie dient, für den nicht zu unterschätzenden Reiz der äußeren und inneren Mannigfaltigkeit. Die oberflächliche Betrachtung verwechselt nicht selten den declamatorischen Stil Wagners mit dem instrumentirten Recitativ, allein sie haben blos die negative Eigenschaft gemein, daß beide unvollkommener Gesang sind. Von ihrem wesentlichen Unterschiede wird noch weiterhin die Rede sein.

Geborene Königin im Reiche der Oper wie überhaupt in aller Vocalmusik ist die gegliederte Gesangsmelodie. An einem anderen Orte habe ich die letztere als den lebenswarmen Inbegriff sämmtlicher im Texte zerstreuten Gefühlsmomente zu definiren versucht. Diese werden von ihr nicht allein der Sprache der Töne, dem Urlaute der Empfindung, zurückgegeben und auf solche Weise unendlich bereichert und gesteigert, sondern, was das Wichtigste ist, auch zum organischen, in sich zusammenhangsvollen Gebilde

verdichtet und geeint. Die Melodie idealisirt demnach weder die Modulation der gesprochnen Rede, noch deutet sie an den einzelnen Worten herum, sondern sie erscheint als selbständiger künstlerischer Schöpfungsact. Dabei mag es ungefähr so zugehen. Die von der Stimmung des Textes erfüllte Phantasie des Musikers taucht hinab zu den Tiefen des Gemüths, aus denen jener entsprang. Mit rückwärts gewandter Divination hört sie noch einmal dasselbe leise Quellenrieseln der Empfindung, dem bereits der Dichter gelauscht, und von welchem uns dann sein Mund Kunde gegeben. Also nicht das Wort, vielmehr was ihm zu Grunde liegt, wird in Musik gesetzt. Die ursprüngliche Dichtung und die in Sang und Klang aufgelöste verhalten sich zu einander nicht etwa wie die einfache Blume zur gefüllten, sondern wie Zwillingsblüten, am nämlichen Stengel gewachsen, aus derselben Wurzel genährt. Schöpften die Töne ihre Kraft und Bedeutung aus den bestimmten Worten statt aus deren Quelle, der erregten Innerlichkeit des Gemüthes, wie hätte es geschehen können, daß die gleiche Weise verschiedenen Texten das Geleite gegeben? — Vielfältig begegnet uns diese Erscheinung in den Werken der Meister. Hier soll nur an ein Beispiel der Art erinnert werden. Es ist dem Schaffen Gluck's entlehnt, also eines hochdramatischen Operncomponisten, der wahrlich Ernst mit der Wahrheit des Ausdrucks gemacht.

Die große Arie der Iphigenie auf Tauris, gewiß eines der gefühlsinnigsten Gebilde der Partitur, findet sich schon Note für Note in der Clemenza di Tito. Haben wir da nicht das bündigste thatsächliche Zeugniß, daß die Melodie keineswegs an den Worten haftet, sondern den in ihnen latenten Stimmungsgehalt ergreift? Dieser, der vermöge seiner allgemeinen Natur die bunteste Mannigfaltigkeit des Einzelnen als mögliche Erscheinungsformen in sich trägt, wird von ihr gestaltet und ausgesprochen. Die innigste Seelengemeinschaft der beiden verbundenen Künste stellt sich in ihr dar, denn die Musik umfängt hier mit der ganzen Kraft und Fülle ihres Wesens die Poesie. Ohne Zweifel liegt es ihr ob, auch den Einzelheiten der Dichtung sich auf's engste anzuschmiegen. Richtige Declamation ist stets zu den Eigenschaften einer guten Melodie gezählt worden, die Wahrung des Parallelismus mit der logischen Gliederung des Textes, die nachdrückliche Hervorhebung sonderlich bedeutsamer Worte und Aehnliches der Art. Die Hauptsache, die Wirkung auf das Gefühl, hängt jedoch so wenig von dieser, ich möchte sagen orthographischen Reinlichkeit des Vocalsatzes ab, daß unser Ohr selbst über handgreiflichere Verstöße dagegen leicht genug hinweg kommt, wenn sich ihm nur in den Tönen der allgemeine Stimmungscharakter treu und überzeugend widerspiegelt.

Wagner erblickt in der Herrschaft der Gesangsmelodie die dem bestehenden Opernwesen in Fleisch und Blut steckende Erbsünde. Verhielte es sich wirklich so, dann wären Gluck und Mozart, Beethoven und Weber, ihrer Söhne und Enkel zu geschweigen, insgesammt Fälscher und Verführer. Aber der ganze ungestüme Angriff verfehlt sein Ziel. Nicht die wahre und ehrliche Melodie trifft er, sondern die unechte und erlogene, die ihrem Texte die Treue gebrochen, um mit allerlei ihm gänzlich fremden Stimmungselementen Buhlschaft zu treiben. Das dem Kunstwerke der Zukunft so verhaßte Ausdrucksmittel ist recht eigentlich die Lebensader des gesungenen Dramas. Die an ihm betheiligten Personen empfangen ihr besonderes Gepräge fast allein von der Melodie. Durch diesen, aus dem tiefsten Gemüthe emporquellenden Naturlaut des Gefühls unterscheiden sich die Guten und Bösen, die Starken und Schwachen, die Ernsthaften und Heiteren. Die blos sinngemäße Declamation, die lediglich den Tonfall der gesprochnen Rede in Noten setzt, hebt alle Mannigfaltigkeit der psychologischen Charakteristik auf. Ungefähr in demselben Stile singen denn auch sämmtliche Träger der Wagner'schen Opern. Ihre dramatische Persönlichkeit verdanken sie nahezu ausschließlich dem ihnen angehefteten instrumentalen und theatralischen Beiwerke. Welche Fülle individuellster Eigenart bringt hingegen die Melodie zur

Anschauung! Daß sie die berufene Seelenmalerin ist, auf jeder Seite enthalten die Partituren der Meister die Belege dafür. Wie sie, den innersten Herzschlag der Personen kündend, erst diese zu deutlich unterschiedenen Sonderwesen macht, so bildet sie aber auch wieder, als das Grundelement aller Polyphonie, das Bindeglied zwischen ihnen. Ohne Melodie gibt es keinen mehrstimmigen Gesang, und gerade in ihm bethätigt die Oper ihr höchstes und edelstes Vermögen. An Reichthum des Inhalts und geistiger Geschmeidigkeit unendlich hinter dem recitirenden Drama zurückstehend, besitzt sie dafür den unschätzbaren Vorzug, die mannigfachsten, zwiespältigsten Empfindungen gleichzeitig erklingen zu lassen. Ihr ist es verliehen, was das Nacheinander der gesprochnen Wechselrede in lauter Einzelheiten zerpflückt, als lebendiges Ganzes darzubieten. Die Gesangsbühne bedarf schlechterdings des mehrstimmigen Satzes, nicht blos wegen seines blühenden musikalischen Reizes, sondern vornehmlich wegen seines dramatischen Werthes. Um den letzteren an einem concreten Beispiel zu ermessen, vergegenwärtige man sich doch nur einmal recht deutlich, was alles in jenem Quartette vorgeht, welches den stolzesten Gipfel im ersten Acte des Don Juan bildet. Der vor der Entdeckung seiner That zitternde Verbrecher, die zornglühende Elvira, der milde, stets seiner sichere Ottavio, die durch ein ahnungsvolles

Grauen aus ihrem Schmerze plötzlich aufgerüttelte Anna, sie vereinigen sich hier zu einer so reich bewegten und dennoch wieder so fest zusammengehaltenen Gruppe, deren Gleichen keine nur über das Wort gebietende Dichtung aufzuweisen hat. Aehnliches gilt von dem ersten Finale des Figaro, dem großen Terzett und Quartett des Fidelio. Wahrlich blos dem verblendetsten doctrinären Fanatismus konnte es in den Sinn kommen, Formen, welche die dramatische Tonkunst zu Weihgefäßen für ihre köstlichsten Gaben sich erkoren, als der Bühne unwürdig, zerschlagen zu wollen! —

Von sämmtlichen Elementen des Operngesanges gelangt endlich die Melodie allein zu ungetrübtester sinnlicher und geistiger Wahrnehmung. Immer redet sie eine dem Ohre aus sich selbst verständliche Sprache, wie viel ihm auch von den Einzelheiten des Textes verloren gehen mag. Ohne Zweifel wird die genaue Kenntniß der Worte den empfangenen Eindruck schärfen und bereichern, aber der mitgetheilte Inhalt gewinnt hier für das Gefühl schon durch das eigenste Vermögen der Töne überzeugende Gewißheit.

Das allein im Dienste der theatralischen Wirkung stehende Wagner'sche Musikdrama mußte natürlich das ganze, auf die freie Entfaltung der tondichterischen Phantasie berechnete Rüstzeug des vorgefundenen Opern=

stils bei Seite schieben. Frommen konnte ihm weder der Wechsel zwischen Recitativ und fließender Gesangsmelodie, noch die, beide Factoren in buntester Mischung enthaltende, namentlich seit Weber in Schwung gekommene Scenenform. Es bedurfte für seine Zwecke eines ungleich fügsameren Ausdrucksmittels, und als solches bot sich ihm die sogenannte „unendliche Melodie“ dar. Dem obligaten Recitativ ist diese zwar verwandt, aber keineswegs damit identisch, sondern nach zwei Seiten hin wesentlich anders geartet. Gleich jenem aller rhythmischen Gliederung und Gebundenheit enthoben, stellt sie sich doch unter die Herrschaft des Tactes, den sie, wegen der ununterbrochen malenden und deutenden Orchesterbegleitung, schlechterdings nicht entbehren konnte. In der Beschaffenheit der letzteren tritt ein zweiter charakteristischer Unterschied zwischen dem Recitativ und dem declamatorischen Stile Wagner's zu Tage. Die Instrumente geben hier nicht mehr der Singstimme das Geleit, sondern genau das Umgekehrte findet statt. Heißhungrig schlucken jene allen musikalischen Nahrungsstoff ihr vor dem Munde weg; sie hingegen bleibt nur auf das trockene, jedes wärmeren Empfindungsgehaltes bare Wort angewiesen, um mit seiner Hilfe uns zu erklären, was eigentlich vorgeht. Daß sie bei solchem rein verstandesmäßigen Geschäfte nicht in die Brüche kommt,

vielmehr Alles bei seinem rechten Namen nennen kann, dafür sorgt auf's ausgiebigste das Orchester. Das Material, mit welchem es arbeitet, besteht nämlich in einer Reihe für sämmtliche Träger wie für die wichtigsten Momente der Handlung im Voraus bereit gehaltener instrumentaler Stichwörter. Es sind die sogenannten „Leitmotive", der vornehmste musikalisch-dramatische Factor der Wagner'schen Oper. Durch ihre bis zum Ueberdruß gehäufte Wiederkehr prägen sie sich dem Gedächtniße selbst des ungeübten Hörers ein und so besitzt in ihnen der Componist ein unfehlbares Mittel, uns stets über seine Absichten zu verständigen. Vermöge ihres rein illustrativen Charakters ist diese Tonsprache nichts Anderes wie von Gesang und Action begleitete Programm-Musik. Nicht gar viel würden die Hörer verlieren, wenn es ihnen überlassen bliebe, lediglich mit dem Textbuche in der Hand — das sie ohnehin jeden Augenblick zu Rathe ziehen müssen — die Schildereien des Orchesters zu verfolgen, und die Darsteller auf das bloße Geberdenspiel sich beschränkten. Nur eine sehr schmale Grenze trennt das Kunstwerk der Zukunft von der Pantomime. Mit dem Hinwegfall der gegliederten Melodie ist das eheliche Band zwischen Wort und Ton zerrissen, das gesungene Drama in zwei scharf gesonderte Hälften, eine abstrakt geistige und eine concret sinnliche auseinander gebrochen, die menschliche Stimme ihres an-

geborenen Herrscherrechtes verlustig gegangen und zu einem musikalischen Accessorium herabgesetzt.

Vertritt die, lediglich den Redeaccent steigernde Declamation die Stelle des zusammenhangsvollen Gefühlsergusses, dann hat der rechnende und combinirende Verstand mit seiner, an die Einzelheiten des Textes wortklauberisch sich heftenden Absichtlichkeit freiesten Spielraum. Nur ihm in die Hände arbeiten ferner der grundsätzliche, sowohl durch die Verleugnung des melodischen Princips, wie durch das Streben nach höchstmöglicher Deutlichkeit der Aussprache bedingte Verzicht auf den mehrstimmigen Gesang, die Verlegung des musikalischen Schwerpunktes in das Orchester, die systematische Verwendung der Leitmotive, endlich die in's Maßlose wuchernde Fülle des Klangwesens. Alles läuft darauf hinaus, den ursprünglichen Segen der Phantasie durch die geschmeidigen Künste der Technik und geistreich geschäftigen Reflexion zu ersetzen. Muß man behaupten, daß jedem Künstler Naivetät die köstlichste Gottesgabe ist, so gilt das von keinem mehr als dem Musiker, weil in sein Schaffen — das uns vor Allem die in ihr eignes Wesen versunkene Empfindung offenbart — die Beziehung zur greifbaren Wirklichkeit nur wie der leise gebrochene Widerhall aus einer anderen, weit entrückten Welt hineinklingt. Der Opernpraxis Wagner's und ihrer beflissenen Magd, seiner ästhetischen Theorie,

gilt jenes edelste Geschenk der Natur als entbehrlicher, ja als schädlicher Luxus. Mit der Formel „die Musik ist nur Mittel des Ausdrucks“ hat er der blinden Seherin die schützende Binde von den Augen gerissen, die holde Träumerin aus ihrem, von den wunderbarsten Gesichten erleuchteten Schlafe geweckt. Ihres eigensten, beseligendsten Vermögens mußte sie verlustig gehen, verstummen, wo sie reden sollte, um nun dafür mit schwerer, widerwilliger Zunge zu stammeln, was ihr blöder Blick um sich gewahrte. Wäre der tiefste Gehalt der Tonkunst nicht ein dem Verstand ewig unbegreifliches Geheimniß, sie selbst nur die verstärkende und beglaubigende Resonanz des Wortes, nie würde sie sich ihren stolzesten Thron gerade im Reiche der Instrumente errichtet haben. Alle Thaten, die sie hier vollbracht, sind freilich dem Autor von „Oper und Drama“ Wahngebilde eines ungeheuerlichen Irrthums, der endlich in der neunten Symphonie seine Lösung gefunden. In den Mischgattungen, in denen die Musik eine Verbindung mit anderen Mächten des Ausdrucks eingeht, wird sie sich natürlich nach der Decke zu strecken haben. Aber nicht weise Beschränkung und Anbequemung, sondern nichts Geringeres als den Versuch, mit selbstmörderischer Hand ihren Lebensnerv zu zerreißen, sehen wir von ihr in dem Kunstwerke der Zukunft gefordert. Aufopfern soll sie ihre innigste, edelste Kundgebung, in der sie sich zum quellenden

Strome des Gefühls zusammenfaßt und, wie mit einem raschen Schlage, unser Herz trifft. Die Blüte einen am Marke der Pflanze zehrenden Schmarotzer zu nennen, ist wahrlich um kein Haar paradoxer, als die gegliederte Melodie für luxurirenden und deshalb wegzuschneidenden Auswuchs zu erklären! Wie diese aus den verborgensten Tiefen des Künstlergemüthes auftaucht, wie in ihr urkräftiger Schöpfungsdrang sich am vollsten bethätigt, so übt sie auch den mächtigsten Zauber auf den naiven, durch keine Einrede des Verstandes verwirrten Sinn. In der Melodie lebt und athmet das Volkslied, das keusche Kind der Natur, und in den kunstreichsten instrumentalen Schöpfungen sind es die Themen, d. h. die melodischen, den gesammten Stimmungsgehalt zum einheitlichen Ausdrucke verdichtenden Grundgestalten, welche am unmittelbarsten und verständlichsten zu unserem Gefühle reden. Weil jedoch die Trauben zu hoch hängen, sind sie sauer. An sich und seiner ganzen Zeit hat Wagner die Erfahrung gemacht, daß trotz allen artesischen Bohrern der melodische Born immer dürftiger sickert, und keck versichert er uns, daß der Durst danach nur eine Unart des durch schnöden Sinnengenuß verwöhnten Ohres sei.

Es war schon davon die Rede, daß mit der Oper älteren Stils das Gesammtkunstwerk zwar die Grundstoffe gemein hat, aber nicht deren Mischungsverhältniß. In

ihm wurde das dramatische Element verstärkt und das musikalische um ebenso viel herabgemindert. Eine andere charakteristische Eigenschaft der neuen Kunstgattung hängt damit eng zusammen, ich meine die Vereinigung aller aufgebotenen Ausdrucks- und Darstellungsmittel in der nämlichen Hand. Wenn der Componist blos für den sinngemäßen Vortrag der Worte zu sorgen hatte, aus seinem Munde nur wieder der Dichter redete, so war es gewiß das Natürlichste und Zweckmäßigste, daß dieser die Rolle des ersteren gleich mit übernahm, denn von ihm allein konnte die authentische Interpretation erwartet werden. Für eine Richtung, die das höchste Ziel aller Kunst in der greifbarsten theatralischen Wirkung erblickt, mußten ferner die malerischen und plastischen Hilfsmittel der Bühne von besonderer Wichtigkeit sein. Wagner hat in einem Maße von ihnen Gebrauch gemacht wie Keiner vor ihm. In seinem letzten Werke war er endlich dahin gelangt, daß ihm sämmtliche von unsrem Opernwesen für das Auge bereit gehaltenen Wunder nicht mehr genügten. Der Ring des Nibelungen forderte seinen eignen Tempel, der Dichtercomponist sah sich genöthigt, mit der schon bisher ausgeübten Doppelgewalt auch noch die Functionen des Theater-Bauherrn, Capellmeisters, obersten Maschinisten und Regisseurs zu verbinden. Straffste Centralisation gefährdet nun aber auf allen Gebieten des Lebens ebenso

sehr die innere Fülle und Mannigfaltigkeit der Entwickelung, wie sie die Kraft nach außen hin steigert. Wo sämmtliche, in Bewegung gesetzte geistige Mächte nur einem Willen gehorchen, von dem nämlichen Punkte nach dem gleichen Ziele hinarbeiten, da werden sie sich stets mit imponirendster Sicherheit und Einhelligkeit bethätigen. Der Musiker, der sich seine Texte selbst schreibt, geht der tausendfältigen, aus der Berührung mit einer anderen künstlerischen Persönlichkeit entspringenden Anregung verlustig. Seine Phantasie muß versuchen, zweimal denselben Gegenstand mit voller schöpferischer Liebe zu umfangen, oder diese vielmehr zu halbiren, denn er kann zwar mit dem ganzen Willen aber nicht mit ganzem Herzen erst bei den Worten und dann wieder bei den Tönen sein. Dafür ist er jedoch auf der anderen Seite von Haus aus zahlloser Reibungen und Schwierigkeiten enthoben, wie sie jede Gemeinschaft mit sich bringt. Als unbeschränkter Herr des Stoffs kann er ihm bis in das Kleinste die seinem Vermögen willfährigste Gestalt geben. Tonwesen und Dichtung werden einander auf's eifrigste fördern und ergänzen, gegenseitig ihre Vorzüge in das hellste Licht setzen und ihre Blößen decken. Mit einem Worte, ein solcher Doppelkünstler darf immer und überall nur und ganz er selbst sein. Diese auf's schärfste gespannte Folgerichtigkeit und Solidarität ist ein prägnanter Charakterzug des Wagner'schen Musik-

dramas. Nicht zum geringsten Theile verdankt es seine Erfolge der Allmacht und Allgegenwart des einen in ihm wirksamen künstlerischen Willens. Ohne Unterschied des ästhetischen Glaubensbekenntnisses muß man über die geistige Kraft, die durch eisernen Fleiß erarbeitete Geschicklichkeit staunen, welche hier das gesammte Darstellungsmaterial ihren Zwecken dienstbar gemacht. Schon in der Virtuosität als solcher liegt etwas, das uns Achtung abnöthigt. Wo und wie immer der Mensch sich als Herr des Stoffs erweist, diesem die spröde Selbständigkeit nimmt, um ihn mit dem eignen Wesen zu erfüllen, da können wir nie ganz gleichgiltige Zeugen bleiben. Die von Wagner in's Leben gerufene Kunstgattung trägt in jedem Stücke die Signatur ihres Schöpfers. Mit unfehlbarer Leichtigkeit und Sicherheit wird von ihm das ebenso weitschichtige wie verwickelte Rüstzeug gehandhabt, dessen er zur Kundgebung seiner Absichten bedarf.

Die Verzweiflung an allem fröhlichen musikalischen Wachsthume und Gedeihen hat das Kunstwerk der Zukunft aufgenährt und großgezogen. Durch den gewaltsamen Bruch mit der gesammten Vergangenheit suchte es den auf der Production der Gegenwart lastenden Alp des Epigonenthums abzuschütteln und so Raum für sich selbst zu gewinnen. Außer Stande, die vorgefundene Entwickelung fortzusetzen, lehnte es sie als eine überschuldete Erbschaft

ab. Da es keine der Natur des Schönen entsprechende Form zu beleben und zu beseelen vermochte, fand es das ihm allein gemäße Ausdrucksmittel in jener unendlichen Melodie, welche, jeder goldenen Schranke ledig, zum echten und vollen Gesange sich ungefähr verhält wie die Prosa zur gebundenen Rede. Weil aber das Wagner'sche Musikdrama nicht blos aus einem rein zufälligen und persönlichen, sondern vielmehr aus dem allgemeinen Nothstande einer ganzen Periode entsprang, weil es sich zugleich als das geistreichste Experiment erwies, uns für den Mangel ursprünglicher Erfindung anderweitig schadlos zu halten, wurde es wie eine rettende That von der stets neuer Nahrung bedürftigen Bühne begrüßt. Seine melodische Armut barg es unter dem Prachtgewande eines farbenglühenden Klangwesens und der unerschöpflichen Fülle modulatarischer Einzelheiten. Schlag auf Schlag folgten sich die Bilder, regellos, phantastisch, wie aus einem Kaleidoscop hervorgezaubert. Interjectionen von ungestümster elementarer Gewalt schmetterten in den wild umhergetriebenen Wirbel schwingender Gefühlsatome hinein. Eine fieberhaft erregte, jedes sittlichen und ästhetischen Maßes spottende Sinnlichkeit tummelte sich hier in den gespanntesten Gegensätzen zwischen genußtrunkener „Bejahung des Willens zum Leben" und hoffnungslos in's Oede starrendem Ekel. Auch diese

tief innere, bald das positive, bald das negative Extrem der Empfindung mit schneidiger Schärfe hervorkehrende Zwiespältigkeit und Zerrissenheit kennzeichnet Wagner als letzten Ausläufer der Romantik. Seine Muse hat recht eigentlich ihre Heimat in dem unvermittelten Widerspruch zwischen der Welt Heinse's und der Schopenhauer's. Aus dem Taumel athemloser Liebesverzückung stürzt sie sich in die wollüstigen Schauer der Selbstvernichtung, denn Bedeutung hat für sie nur die Erde, entweder als sinnberückende Venusgrotte oder als gähnendes Grab. Dieser Gegensatz, welchem schon der erste und dritte Act des Tannhäuser Ausdruck geliehen, zieht sich in unersättlichem Wechsel durch das weitere Schaffen des Dichtercomponisten. Tristan und Isolde, nicht minder der Ring des Nibelungen sind davon gänzlich erfüllt. Fast in jeder Scene entdeckt das achtsame Ohr eine Menge hoch charakteristischer Einzelheiten. Um ihrer froh zu werden, muß man jedoch auf jene befreiende und erlösende Harmonie verzichten können, durch die allein — gegenüber der trüben, buntscheckigen, verworrenen Wirklichkeit — die Kunst, welchen Stoff sie auch ergreifen mag, als die ewig klare und heitere sich erweist.

Es ist schon wiederholt hervorgehoben, daß genau genommen bei Wagner weder die Worte noch die Töne die Hauptsache sind, sondern beide im Dienste einer all-

gebietenden dritten Macht: der sinnfälligen theatralischen Wirkung, stehen. Auf den weltbedeutenden Brettern steigt die Kunst aus ihrem Himmel in die Enge und Gebundenheit des von ihr verklärten menschlichen Daseins wieder herab. Für die greifbare Wirklichkeit, welche sie durch solche Rückkehr zum Leben gewinnt, muß sie einen Theil ihrer idealen Natur dahingeben. Schwer lastet schon auf dem gesprochenen Drama der Realismus der Bühne, und mit ganzer Kraft haben stets unsre genialsten Dichter gerungen, von ihm den Adel, die Freiheit und Innerlichkeit ihrer Gestalten nicht erdrücken zu lassen. Eine noch weit mißlichere Aufgabe ist aber in diesem Betrachte der Oper zugefallen, der gemischtesten unter sämmtlichen Kunstgattungen. Daraus erklärt sich denn auch die zunächst überraschende Erscheinung: daß Deutschland die meisten und besten Musiker, und doch nur eine verhältnißmäßig geringe Zahl wirklich brauchbarer dramatischer Partituren hervorgebracht hat. Gerade der unserer Tonkunst eingeborene Zug nach individuellem Gehalte, nach ungehemmtester Bethätigung des innersten Gemüthsdranges erschwerte ihr das Fortkommen und Gedeihen in dem, von tausenderlei geistigen wie äußerlichen Schranken eingeengten Reiche der Lampen und Coulissen. Charakteristisch ist es gewiß, daß von den beiden Componisten, in denen sich das höchste schöpferische

Vermögen der nachklassischen Zeit zusammengefaßt, der eine uns eine unvollendete, der andere eine lebensunfähige Oper hinterlassen: von Mendelssohn besitzen wir das Loreley-Fragment, von Schumann die Genoveva, mit welcher Darsteller und Publikum selbst beim besten Willen nichts anzufangen wissen. Vor seinen Berufsgenossen hat Wagner den Vorzug, daß ihm die Bühne mit ihren ganz bestimmten Ansprüchen und Bedingungen kein aufgenöthigter Zwang ist, sondern vielmehr der seinem gesammten künstlerischen Wollen und Können entsprechendste Spielraum. Ursprüngliche Anlage und langjährige scharfe Beobachtung verbanden sich, sie ihm völlig zu eigen zu geben. In ihre tiefsten Mysterien eingeweiht, alles ihnen nicht schlechthin Dienliche abwehrend, verrichtet er auf ihr nie gesehene und erhörte Wunder. Die Bilder, welche dieser Zauberspiegel in der Hand seines obersten Magus zeigt, sind aber den Einen welterlösende Offenbarungen, den Anderen phantastisches Blendwerk der auf den höchsten Thron der Kunst erhobenen Sinnlichkeit.

Joseph Joachim.

Oft genug hat man unsere Zeit wegen ihrer musikalischen Unfruchtbarkeit gescholten, und wer wollte es leugnen, auf den verschiedenen Gebieten des praktischen Lebens bethätigt sie ungleich mehr schöpferisches Vermögen als in dem der künstlerischen Phantasie unterthänigen Reiche des schönen Scheins. Weder unsern erlauchten nationalen Dichtern noch unsern großen Meistern der Töne, wie sie aus dem achtzehnten Jahrhunderte zum Theil in das neunzehnte hineinragen, sind ebenbürtige Nachfolger erstanden. Versunken für immer scheint der geistige Boden, auf welchem Wunderblüten gediehen, wie die Mozart'schen Opern und die Beethoven'schen Symphonien. Ja selbst die Tondichter zweiter Ordnung, die Schubert, Weber, Mendelssohn und Schumann, sind uns ausgestorben. Demütig blickt zu ihrer Größe der Nachwuchs empor, von ihrer Kraft Beistand, ihrem Reichthume Almosen heischend. Irre und rathlos schwankt das musikalische Schaffen der Gegenwart hin und her zwischen den immer ohnmächtigeren und schatten-

hafteren Nachbildungen des classischen Ideals und den unsicher tastenden Anläufen und Versuchen, eine noch unbekannte Welt des Schönen zu entdecken. Das Neue, das wir hervorbringen, ist nicht das Wahre, und das Wahre nicht neu, und doch kennzeichnet allein die Vereinigung dieser beiden Eigenschaften die echten Thaten des Genius.

Wenn nun aber die musikalische Production unserer Tage an Umfang und Bedeutung hinter einer begnadigteren Vergangenheit unendlich zurücksteht, so soll uns das nicht überraschen oder betrüben. Das Menschenalter, in dem wir leben, zählt darum noch keineswegs unter die ruhmlosesten Kapitel der Kunstgeschichte. Im Haushalte der Natur wie in dem des Geistes folgt, vermöge eines unabänderlichen Gesetzes, auf jede Periode üppigsten Wachsthums und Gedeihens eine andere, in welcher tausend fleißige Hände den herangereiften Segen einernten, zubereiten und nach allen Seiten hin vertheilen, während zugleich tief unten im verborgenen Grunde die schaffenden Kräfte zu künftiger Fruchtbarkeit sich sammeln. Der Frühling der Tonkunst mit seiner bunten Blütenpracht, der Sommer und Vorherbst mit der strotzenden Fülle goldiger Früchte, sie liegen hinter uns, aber ihre Gaben werden vom heutigen Geschlechte hoch in Ehren gehalten, auf's sorglichste gehegt und gehütet, durch seine rührige Thätigkeit zu immer häufigerem, gesteigertem Genuße dargeboten.

Wahrlich, unsre Zeit ist keine müßige Erbin, die eine überreiche Verlassenschaft verpraßt oder nutzlos verkommen läßt, nein, sie versäumt nichts, um in froher Arbeit von der gesammten, ihr zugefallenen Habe Besitz zu ergreifen. Weit vor sich aufgethan hat sie die unermeßlichen Schatzkammern der Kunst, welche das ununterbrochene Schaffen von drei Jahrhunderten mit den edelsten Gütern des Geistes bis an den Rand gefüllt. Keine Anstrengung scheut sie, um Alles zu sammeln, zu sichten, zum Leben zu wecken, was auch nur die tondichtende Phantasie von Palestrina bis herab auf die Gegenwart hervorgebracht. So viele Namen, die noch unsren Vätern ein todter Klang gewesen, sie sind wieder auferstanden in segenspendenden Thaten. In ihrer ganzen Herrlichkeit mitten unter uns wandeln die Meister, auf deren Werken ehedem nur das Auge des einsamen Forschers geruht. Gehörte früher die Musik zu dem kostbaren Luxus einer enggeschlossenen, hocharistokratischen Gesellschaft, so sehen wir sie jetzt hinaustreten unter die Massen, als allen sich darbietendes Gemeingut über Vornehme und Geringe, die Kenner und die Laien, das Füllhorn ihrer Gaben ausgießen. In der Erziehung unsrer Jugend nimmt sie eine bevorzugte Stelle ein. Zu dem Dilettantenthume, das sich an ihr heranbildet, liefern sämmtliche Volksclassen ihren reichlichen Beitrag. Das Klavier ist geradezu ein unentbehrlicher Theil unsres

Hausraths geworden. In zahllosen wohlfeilen Ausgaben verbreitet der Musikhandel die Werke der Classiker. Allenthalben, wo in unserm Vaterlande Menschen gesellig bei einander wohnen, finden wir unter ihnen die Tonkunst als vornehmste Freudenspenderin. Geschäftig sind jahraus jahrein eine Menge größerer und kleinerer Orchester, den Cultus Haydn's, Mozart's und Beethoven's in immer weitere Kreise zu tragen. Für ihre Symphonien, Ouverturen, Streichquartette erwärmt und begeistert sich dasselbe Publikum, das einst lediglich an lockern Tänzen und Potpourris sein Behagen hatte. Ein mehr oder minder mannichfaltig organisirtes Concertwesen begegnet uns nicht allein in den volkreichen Mittelpunkten des Verkehrs, sondern beinahe in jeder Provinzialstadt von auch nur einiger Bedeutung, und wo man sich bescheidener behelfen muß, da sorgen doch Männergesangvereine und Liedertafeln dafür, daß dem Leben der Festschmuck der Töne nicht gänzlich fehle. Mit diesem massenhaften Musiktreiben und Musikgenießen hält aber die Erkenntniß rüstig Schritt. Wir vertiefen uns in die Betrachtung der Bedingungen, unter denen die verschiedenen Völker und Zeitalter wie die einzelnen Componisten an ihr künstlerisches Tagewerk gingen. In dem Entwickelungsgange der Meister entgeht uns auch nicht der kleinste Umstand, wir sammeln ihre Denkwürdigkeiten, schildern ihre innern und äußern Erlebnisse in

bändereichen Biographien. Wir dringen mit Hauptmann und Helmholtz bis zu den verborgensten mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik, suchen auf tausenderlei Wegen für die ebenso unwiderstehliche wie geheimnißvolle Macht, die sie über das Gemüth übt, die wissenschaftliche Erklärung.

Zu allen diesen Erscheinungen, welche das Tonleben unserer Zeit charakterisiren, kommt endlich noch, vielleicht als der glänzendste Zug in der künstlerischen Signatur der Gegenwart, eine ehedem unerreichte Virtuosität der Ausführung. Wir schreiben keine Beethoven'schen Symphonien, Quartette und Sonaten mehr, aber wir hören sie ungleich vollendeter als diejenigen, denen sie zum erstenmal ihre Wunder erschlossen. Der ununterbrochene Verkehr mit den Werken des Meisters und seiner Nachfolger hat wenigstens auf dem instrumentalen Gebiete eine Generation von Spielern großgezogen, in jedem Stücke würdig ihrer erlauchten Lehrer und Bildner. An der Spitze dieser erlesenen Schar schreitet Joachim, der König der Geiger. Unbegrenzter Beherrscher seines Instruments, aber zugleich mit dem höchsten Können das reinste Wollen vereinigend, zeigt er uns als Mensch und als Musiker das Virtuosenthum in seiner idealsten Gestalt. Die gefeierten Helden der Bühne und des Concertsaales, die nicht wie der Dichter und Componist nur mit ihren Thaten, sondern

immer auch mit ihrer Person dem Publikum gegenüberstehen, laufen sehr leicht Gefahr, das naturgemäße Verhältniß zwischen der Kunst und dem Künstler in sein Gegentheil zu verkehren, diesen auf Kosten jener zu erhöhen, sie lediglich zu einem den Sonderinteressen des eigenen Ichs dienenden Mittel herabzusetzen. Von unzerstörbarem geistigem Adel müssen sie sein, sollen nicht anders durch das Gold und den Beifall, die man ihnen aus vollen Händen spendet, zwei der engherzigsten Leidenschaften in ihrer Seele großgezogen werden, unmäßige Freude am Erwerb und gefallsüchtige Eitelkeit. Ueber Joachim's Wesen haben diese Dämonen keine Gewalt, trotz allen Lorbern, die sein Haupt schmücken, ist er schlicht, lauter und selstlos geblieben. Wie er es stets verschmäht, durch effectsüchtige Künste um die Gunst der Massen zu werben, so hat es ihm, im Gegensatz zu so vielen seiner Berufsgenossen, nie für ein begehrenswerthes Ziel gegolten, Reichthümer aufzuhäufen. Als Spieler ein unermüdlicher Anwalt der geliebten Meister, vor deren Angesicht die Hörer mit treuer Hand geleitend, als Lehrer einen hoffnungsvollen Nachwuchs von Schülern zu Fortsetzern des eigenen Tagewerks erziehend, sucht und findet er in der unausgesetzten gewissenhaften Erfüllung dieser doppelten Lebensaufgabe seinen höchsten Lohn.

Joseph Joachim wurde in Kittsee, einem unbedeuten-

den Dorfe bei Preßburg, am 28. Juni 1831 geboren. Sein Vater war ein wenig bemittelter Geschäftsmann, er selbst das jüngste von sieben Kindern. Bevor er das erste Lebensjahr vollendet, siedelte die Familie nach Pesth über. In wie zartem Alter das musikalische Talent sich anzukündigen pflegt, dafür liefert die Jugendgeschichte der meisten namhaften Componisten und Virtuosen zahlreiche Belege. Auch in der frühen Kindheit des größten Geigers, welchen die Gegenwart kennt, fehlte es nicht an solchen vorzeitigen Offenbarungen des spätern Berufes. Der liebste Spielkamerad war ihm eine Guitarre, die nach der damals noch vielfach herrschenden patriarchalischen Sitte bei den Gesangsübungen der ältesten Schwester zur Begleitung benutzt wurde. Stundenlang machten sich die kleinen Hände mit dem Instrument zu schaffen, das Gesicht strahlte vor Freude, wenn sie nach emsigem Umhersuchen ein wohlklingendes Intervall gefunden und es immer von neuem wieder anschlugen. Der Vater, dies rastlose Treiben mit stillem Behagen gewahrend, brachte einst vom Jahrmarkte eine Kinderviolīne nach Hause. Auf dieser wurde nun vom Morgen bis zum Abend nach Herzenslust gestrichen. Zuerst schwirrten und kreischten die Saiten gar unwillig, doch es lichtete sich das Chaos. Einzelne goldreine Töne klangen aus ihm hervor, die sich sehr bald zu melodisch und harmonisch bestimmten Reihen ordneten.

Auf ungarischem Boden wuchert bekanntlich eine unerschöpfliche Fülle charakteristischer Volkslieder und Tänze. Die treuesten Verwalter dieses musikalischen Nationalschatzes sind aber die Zigeuner. An den warmblütigen, in jähem Wechsel himmelhoch jauchzenden und zum Tode betrübten Weisen, die sie Tag für Tag auf Straßen und Plätzen umhertragen, hing mit Entzücken das Ohr des Knaben, und Alles, was er gehört, geigte er nach. Von Servaczinski, dem damals hervorragendsten Violonisten in Pesth, erhielt er den ersten Unterricht; er verdankte ihm eine sorgfältige Ausbildung der linken Hand, von der die Sicherheit der Intonation wie die Klarheit und Fertigkeit des Passagenspiels abhängen. Kaum sieben Jahr alt, durfte er es bereits wagen, sich öffentlich hören zu lassen. An einem schwierigen Doppelconcert von Eck, das er unter dem Beifallsjubel des Publikums gemeinschaftlich mit dem Lehrer ausführte, verdiente er sich seine Sporen. Für den jungen Virtuosen wurde nach diesem Erfolge die Heimat zu eng. Was sie an musikalischem Bildungsstoff besaß, hatte sie ihm freigebig geboten, aber nur in einem der großen Mittelpunkte künstlerischen Lebens konnte sich seine Erziehung vollenden. Zwei Brüder seines Vaters waren wohlhabende Kaufleute in Wien; sie erboten sich, für den Neffen zu sorgen. Georg Hellmesberger wurde ihm zum Lehrer gegeben, dieser erklärte indessen, nachdem

der Unterricht neun Monate gedauert, er könne für die Zukunft des Schülers nicht einstehen, weil dessen rechte Hand viel zu schwach sei, um mit Kraft und Ausdauer den Bogen zu führen. Wie bestimmt auch der Ausspruch lautete, der von ihm Betroffene ließ sich nicht so leicht entmuthigen. Sein Glück wollte es, daß gerade um jene Zeit der berühmte Violinspieler Ernst in der österreichischen Hauptstadt erschienen war und als Löwe der Saison glänzende Triumphe feierte. Zu ihm eilte Joachim, und mit raschem, sicherm Blick erkannte der geniale Virtuose das außerordentliche Talent des jungen Kunstgenossen. Er selbst war aus der trefflichen Schule Joseph Böhm's hervorgegangen, ihm führte er seinen Schützling zu, der dem neuen Lehrer bald so warmen Antheil abgewann, daß er zu ihm in's Haus ziehen mußte und dort gleich einem Sohne aufgenommen und gehalten wurde. Während der drei Jahre, die dieses Verhältniß dauerte, besuchte er zugleich fleißig das wiener Conservatorium, ohne jedoch zu den eigentlichen Zöglingen der Anstalt zu gehören. Besonders eifrig wirkte er in allen Orchesterübungen als Vorgeiger mit. Eine seiner Cousinen war eine behende Klavierspielerin. Die Begeisterung für Beethoven hatte die beiden oft zu gemeinschaftlichem Musiciren vereinigt. Jene verheirathete sich 1843 nach Leipzig, und aus der neuen Heimat wußte sie nicht genug von dem frischen

künstlerischen Leben zu berichten, das sie dort von allen Seiten umgab. Den tiefsten Eindruck machten diese lockenden Schilderungen auf das Gemüth ihres Vetters. Er faßte den Vorsatz, auf dem eben begründeten leipziger Conservatorium seine Studien zu beendigen, und trotz dem heftigen Widerspruch seiner wiener Verwandten, die, eifersüchtig auf den Stolz der Familie, ihn nicht in die Ferne ziehen lassen wollten, beharrte er bei diesem Entschlusse. Schwer genug wurde es ihm freilich, ihn gegen den vereinigten Willen der beiden Oheime zur Ausführung zu bringen. Bisher hatte von ihnen keiner dem andern den Neffen gönnen mögen, jeder das volle Vaterrecht über ihn auszuüben getrachtet.

Während des zweiten Viertels unsres Jahrhunderts boten in Wien die musikalischen Zustände ein Bild trauriger Zerfahrenheit, seichter Oberflächlichkeit und genußsüchtiger Frivolität. Die Stadt, die Gluck und Haydn, Mozart und Beethoven zu ihren Bürgern gezählt, in der kaum Schubert's liederreicher Mund verstummt, trank, uneingedenk ihrer großen Todten, in vollen Zügen aus dem Becher süßer Sinnenlust, den ihr die italienische Oper, das concertirende Virtuosenthum und der Strauß'sche Walzer wetteifernd kredenzten. Alle Musik, die mit diesen dreien nichts gemein hatte, war wenigstens von der Masse des Publikums vergessen oder mißachtet. Wie in dem

gesammten geistigen Leben der Bevölkerung, so bildete damals auch in ihrer Kunstübung ein träges, gedankenloses Phäakenthum den eigentlichen Grundzug. Vielgewandte Virtuosen jeglichen Schlages konnten in solcher Atmosphäre gedeihen, dem idealen Drange der Phantasie und des Gemüths gewährte sie keine Nahrung. Eine neue Stätte hatte sich der Genius der Tonkunst zur Heimat gewählt. Durch zwei seiner würdigsten Vertreter, Mendelssohn und Schumann, in deren Schaffen das edelste productive Vermögen ihrer Zeit sich zusammenfaßte, war der musikalische Schwerpunkt nach Leipzig verlegt worden. Nicht hoch genug sind die befruchtenden Keime anzuschlagen, die sie durch Wort und That, durch persönliches Einwirken wie durch den Geist ihrer Schöpfungen rings um sich her ausstreuten. Unermeßlich ist der segensreiche Einfluß gewesen, den sie auf die bildsamen Seelen ihrer zahllosen Jünger geübt. Unter der Leitung des einen waren die Gewandhausconcerte zu einem Muster ihrer Art emporgeblüht, unter der des andern die von ihm begründete Musikzeitung für die Bestrebungen der heranwachsenden Künstlergeneration ein licht- und wärmeverbreitender Mittelpunkt geworden. Joachim bemerkte bald, daß ihn sein guter Geist nach Leipzig geführt. Außer der allseitigen Gelegenheit, in jedem unmittelbar zu seinem Beruf gehörigen Können und Wissen sich zu üben und zu fördern, bot ihm

die Stadt noch manches andere, für ihn kaum minder Werthvolle. Der junge Oesterreicher kam dort zum ersten mal in die nächste Berührung mit dem von den verschiedensten Bildungselementen gesättigten norddeutschen Wesen. Hatte bisher die Welt der Töne alles in sich begriffen, was seine jugendliche Seele genährt und befruchtet, so riefen die neuen Eindrücke, die er auf Schritt und Tritt empfing, sämmtliche übrige in ihm noch schlummernden Kräfte und Fähigkeiten wach. Zugleich stellten sie an ihn den gebieterischen Anspruch, jene geistige Habe nachträglich sich zu erwerben, die wir von unsren höheren Schulen als einen für das ganze spätere Leben wohlgesicherten Besitz heimzubringen pflegen. Regelmäßigen Unterricht hatte er bis dahin nie erhalten, über der unausgesetzten Beschäftigung mit der Musik alles Andere vernachlässigt. Mächtig begann nun in seiner Brust der Lerntrieb sich zu regen, und daß ihm die rechte Anleitung und Befriedigung zutheil wurde, dafür sorgte namentlich Mendelssohn. Der erlauchte Meister, in welchem jedes tüchtige Streben stets einen unermüdlichen Freund und Helfer gefunden, hatte den an Leib und Seele kerngesunden Knaben mit den ehrlichen Augen und dem offenen Vollmondsgesicht (scherzend nannte er ihn gern seinen Posaunenengel) schon bei der ersten Begegnung von Herzen liebgewonnen. Rasch überzeugte er sich, daß sein Schützling in musikalischen

Dingen bereits viel zu weit vorgeschritten war, um das Conservatorium noch mit Nutzen zu besuchen. Er nahm ihn deshalb unter seine persönliche Obhut, gab ihm Anweisung im Componiren, ließ ihn, während er gewöhnlich selbst am Klavier begleitete, die Werke der classischen Violinliteratur fleißig spielen. Um die Spohr'sche Schule gründlich kennen zu lernen, mußte Joachim einen Lehrcursus bei David durchmachen. Aber nicht blos seine musikalische Ausbildung, auch seine gesammte geistige Erziehung wurde von Mendelssohn auf's sorglichste geleitet und überwacht. Dieser suchte für ihn passende Lehrer im Deutschen und Lateinischen, in der Geschichte und Mathematik, und blieb ihm als treuer Mahner und Berather überall zur Seite. In der Kunst und im Leben ward er so recht eigentlich das Vorbild, zu welchem der Schüler mit unbegrenzter Liebe und Dankbarkeit aufsah. Bis in das Kleinste und Aeußerlichste spiegelte sich die Innigkeit dieses Verhältnisses wieder, z. B. auch in dem Umstande, daß die Handschrift Joachim's eine überraschende Aehnlichkeit mit der des geliebten Meisters gewann. Die gleiche Erscheinung ist uns bekanntlich von Mozart und Süßmayer berichtet.

Wenige Wochen nach seiner Ankunft in Leipzig nahm der jugendliche Virtuose schon Stellung im Kunstleben der Stadt. Es geschah in einem Concert der Pauline Viardot,

in welchem er, von Mendelssohn begleitet, ein Beriot'sches Rondo und der letztere zum erstenmal öffentlich die schönen Schumann'schen Variationen für zwei Klaviere mit der Gattin des Componisten vortrug. Uebel genug spielte bei jener Gelegenheit der Zufall unsrem jungen Freunde mit. Kaum hatte er begonnen, so riß ihm die Quinte, als aber das Mißgeschick beseitigt und er im besten Geigen war, jagte wilder Feuerlärm das Publikum auseinander. Bis zu welchem Maße bereits das Vermögen des noch nicht dreizehnjährigen Künstlers sich entwickelt hatte, dafür legt ein Brief des trefflichen Moritz Hauptmann vollgiltiges Zeugniß ab. Er ist vom 8. April 1844 datirt, und es heißt darin unter Anderm: „Da ist der Joachim aus Wien, der jetzt nach London gegangen, der scheint's so leicht gelernt zu haben, er ist mit viel Talent früh zu guter stetiger Schule zu Böhm gekommen; er hat neulich die Spohr'sche Gesangsscene, die er wenige Tage vorher mit David vorgenommen, im Gewandhause — die Veranlassung war unvorhergesehen — gespielt, und da die Solostimme sich nicht fand, auswendig gespielt und so, daß Spohr selbst seine große Freude daran gehabt haben würde. Im Gesang von ganz rührender Schönheit, glockenrein in der Intonation bei den schwersten Stellen und unfehlbar sicher...." Die hier erwähnte Reise nach England machte Joachim in der Begleitung Mendelssohn's, dessen drin-

gende Fürsprache es durchsetzte, daß ihm der streng bewachte Concertsaal der Philharmonischen Gesellschaft sich öffnete. Die Statuten dieser reichen, hochberühmten musikalischen Corporation versagten nämlich „Wunderkindern" den Zulaß, und der Componist des „Paulus" mußte sein ganzes Ansehen in die Wage legen, um jene Bezeichnung und den mit ihr verknüpften Bann von seinem Schüler abzuwehren. Das Beethoven'sche Violinconcert wurde zum Vortrag gewählt, und die vom glänzendsten Erfolg gekrönte Ausführung bewies auf's bündigste, daß es hier nicht um künstlich gezeitigte Treibhausblüten, sondern um die frühreifen Gaben des echten, von Kraft und Gesundheit strotzenden Genius sich handelte. Mit Einem Schlage hatte Joachim die Gunst des englischen Publikums gewonnen und bis auf den heutigen Tag zählt es ihn zu seinen Auserwählten. Keine Saison pflegt zu vergehen, in welcher nicht sein Name die londoner Concertprogramme ziert. Auch Frankreich sah ihn wiederholt als Gast, zum erstenmal im Jahre 1850. Heimisch hat er sich indessen dort, trotz alles ihm gespendeten Beifalls, nie gefühlt. Die anmaßliche Hohlheit des pariser Musiktreibens, dessen gänzliche Abhängigkeit von der jeweiligen Mode, vor Allem der nationale Hochmut der Franzosen, der sie nur denjenigen Ruhm als völlig legitim anerkennen läßt, welchem ihre Hauptstadt den Stempel aufgeprägt, diese und ähn-

liche Dinge haben ihm, wie einst Mendelssohn, stets den Aufenthalt unter unsern westlichen Nachbarn verleidet.

In Leipzig war Joachim mehrere Jahre hindurch Mitglied des Gewandhausorchesters, das auch den Dienst in der Oper zu versehen hat. Mit wie vielen, rein handwerksmäßigen Obliegenheiten auch seine Stellung verbunden sein mochte, sie wurde ihm doch eine reiche Quelle musikalischer Bildung und Erfahrung, indem sie ihn vor der Einseitigkeit des ausschließlichen Violinvirtuosenthums bewahrte, ihm Gelegenheit bot, nicht allein eine große Mannichfaltigkeit von Werken, sondern namentlich auch das Wesen der einzelnen Instrumente wie ihres Zusammenwirkens aus unmittelbarer Anschauung kennen zu lernen. In den Reihen des Orchesters sollte jeder eine Zeit lang gedient haben, der es einst als Componist oder Dirigent zu commandiren gedenkt. Auf das Eine wie auf das Andere war aber schon sehr früh der Sinn unsres Künstlers gerichtet. Im Jahre 1849 leistete er einer Aufforderung Folge, die ihn als Concertmeister nach Weimar rief. Gerade damals machte in der gesammten musikalischen Welt die kleine thüringische Residenz viel von sich reden. Eingedenk ihrer stolzen Vergangenheit, wollte sie den entschwundenen Glanz zurückgewinnen, den Ehrennamen des deutschen Musenhofes sich auf's neue verdienen. War sie ehedem in Sachen unserer vaterländischen Literatur

der unbestrittene Vorort gewesen, so begehrte sie nun im Reiche der Töne einen ähnlichen Platz. Ihren musikalischen Schiller und Goethe glaubte sie aber in Liszt und Wagner gefunden zu haben. Jener schaltete in ihr als unumschränkt gebietender Kapellmeister, dieser, wegen seiner Theilnahme an dem dresdener Aufstande geächtet und in der Schweiz das Brot der Verbannung essend, wurde wenigstens durch seine nächsten Freunde und liebsten Jünger als ebenso viele eifrige Sendboten seines Geistes vertreten. In das kaum noch so stille Städtchen an den idyllischen Ufern der Ilm war plötzlich ein keckes, munteres Treiben eingezogen, ganz geeignet, ein jugendliches Gemüth zu umstricken und zu berauschen. Muthiger Bruch mit der Ueberlieferung, mit den unwürdigen Fesseln der Gewohnheit, Fortschritt um jeden Preis, so lautete die Losung. Die letzten Beethoven'schen Schöpfungen, diese äußersten Grenzmarken der Kunst, sie galten dem in Weimar versammelten jungen Deutschland für die ersten Anfänge einer unabsehbar folgenreichen Entwickelung, als die sichern Wegweiser in das gelobte Land der Zukunft. In der von Liszt geleiteten Kapelle und Gesangsbühne bot sich allen Wagnissen der Stürmer und Dränger ein stets bereites Versuchsfeld dar. Er selbst übte durch die seiner Natur eingeborene Liebenswürdigkeit einen unwiderstehlichen Zauber auf seine gesammte Umgebung. Ueberaus reg-

samen Temperaments, durch die prickelnde geistige Unruhe seines Wesens die Trägsten mit sich fortreißend, den Ruhm höher als alles Andere, Geld und Gut für nichts achtend, den jüngern Kunstgenossen der großmüthigste Gönner und Beschützer, dabei im Verkehr mit ihnen als mit seinesgleichen rückhaltlos, offen und zutraulich, lebte er in einer Atmosphäre von Liebe und Bewunderung, deren Einfluß Jeder erfuhr, der auch nur in die oberflächlichsten Beziehungen zu ihm getreten. In unbegrenzter Verehrung zu Richard Wagner, als zu seinem Herrn und Meister, aufblickend, war er dessen lautester Herold und treuester Willensvollstrecker. Er hatte dem von der dresdener Polizei Verfolgten Obdach gegeben, ihn mit allem zur weiteren Flucht Nöthigen ausgestattet und diese durch zuverlässige Hände geleitet; zwischen ihm und dem Publikum war er dann der rührigste Mittler, unermüdlich verkündigte seine emsige Feder den Ruhm des Freundes, und seine persönliche Verwendung öffnete dessen Opern die Pforten der Theater. In rascher Aufeinanderfolge hatte Wagner der deutschen Bühne den „Rienzi", „Fliegenden Holländer", „Tanhäuser" und „Lohengrin" geschenkt. Die Adepten fanden in diesen Werken das einst von Weber geahnte nationale Musikdrama der Verwirklichung immer näher geführt. Das politische Märtyrthum des kühnen Neuerers war ihnen ein Blatt mehr in dem Lorbeerkranze, mit dem

sie sein Haupt geschmückt sahen. Es trug in ihren Augen dazu bei, die Echtheit seines künstlerischen Idealismus zu beglaubigen, und gab zugleich seinem Leben die Weihe der Romantik. Auch auf den jungen weimarschen Concertmeister übte der genius loci seine Macht. Er schwärmte mit seiner ganzen Kapelle für das „Kunstwerk der Zukunft“. Seine Compositionsversuche aus jener Zeit sind erfüllt von dessen Geist. Die Sturm- und Drangperiode, diese Uebergangsform in dem Leben der meisten hervorragenden Dichter und Musiker, währte indessen bei ihm nicht lange. Durch den Gärungsproceß geläutert und gekräftigt, sollte er bald den Glauben an Mendelssohn und Schumann, die Leitsterne seiner Jugend, wiederfinden, um fortan mit festem, männlichem Schritte die Bahnen zu verfolgen, die sie ihm wiesen. In Worten und Thaten hat er sich später von der weimarschen Schule losgesagt, dem äußern Zusammenhange mit ihr machte seine 1851 geschehene Ernennung zum hannover'schen Kapellmeister ein Ende. Die neue Stellung entsprach durchaus seinen Wünschen und Neigungen. Sie entband ihn aller untergeordneten Leistungen, z. B. auch des für die Dauer so lästigen Frohndienstes im Theater, übertrug ihm dagegen die Leitung der vom Orchester im Laufe jedes Winters veranstalteten Symphonie-Aufführungen. Hochgeehrt fand er die Musik am Hofe des blinden Königs Georg. Bereits damals galt

er als der erste unter den lebenden Violinspielern, und welchen Werth man auf seinen Besitz legte, davon empfing er die mannigfaltigsten Beweise. Reichlich bemessene Urlaubsbewilligungen gaben ihm alljährlich Gelegenheit zu größern Concertreisen, gewährten ihm überhaupt den Raum zu jener freieren Bewegung, deren das künstlerische Vermögen für sein Wachsthum und Gedeihen bedarf.

Joachim führte 1863 Amalie Weiß, die damals vierundzwanzigjährige Primadonna der hannöver'schen Bühne, als Gattin heim. Gleich ihm ein Kind des österreichischen Kaiserstaats, hatte sie ihre Laufbahn in Wien begonnen und dort mit einer anderen, jetzt weltberühmten Sängerin das Schicksal getheilt, von der Direction der Hofoper in unbegreiflicher Weise unterschätzt zu werden. Sie war um dieselbe Zeit wie Pauline Lucca Choristin beim Kärnthnerthor-Theater. Keine von ihnen sollte es in der Heimat weiter bringen als höchstens bis zu dem Meermädchen im Oberon, der Brautjungfer im Freischütz, oder bis zum kleinen Bärbchen in Figaros Hochzeit. Kaltblütig ließ man beide von dannen ziehen, als sich ihnen auswärts ein angemessnerer Wirkungskreis bot. Nach ihrer Vermälung vertauschte unsre Künstlerin die Bühne mit dem Concertsaal. In ihm glänzt sie bis zu dieser Stunde als die gefeiertste Oratorien- und Liedersängerin der Gegenwart. Stets hatte ihr Herz vor allem an den Schöpfungen

unsrer erlauchten deutschen Meister gehangen, die hehren Gestalten der taurischen Iphigenie, des Orpheus, Fidelio waren die Zierden ihres Repertoirs gewesen. Mit dem vollen, gesättigten Altklang vereinigt die Stimme den Umfang des Mezzosoprans. Edler Wohllaut ist das Element, in welchem sie lebt und athmet, in den verschiedensten Lagen und Stärkegraden wahrt der Ton seine fleckenlose Schönheit. Keuscher Ernst, ruhige Größe, milde Innigkeit bilden den Grundcharakter des Vortrags. Wie sehr er sich auch in die malerische Deutung des Einzelnen vertieft, nie verliert er darüber die Einheit und Harmonie der Gesammtwirkung aus dem Auge. In der Wahl ihrer Gaben wird Amalie Joachim von demselben idealen Zuge geleitet, der die Ausführung beherrscht und durchdringt. Alles Unechte, in sich Haltlose, lediglich dem äußern Sinne Gefällige verschmähend, erscheint sie immer nur als Spenderin der erlesensten Gesangesblüten. Gleich beredt kündet ihr Mund die geistige Kraft und Tiefe unserer Classiker wie die süßen Geheimnisse moderner Romantik.

In Berlin spielte Joachim zum erstenmale öffentlich im December 1852 bei Gelegenheit eines von dem Stern'schen Gesangverein veranstalteten Concerts. Ich erstattete über ihn damals im Feuilleton der Nationalzeitung den folgenden Bericht: „Nun betrat ein junger Violinist das Podium, anscheinend 20, höchstens 22 Jahre alt, Herr

Concertmeister Joachim aus Hannover, den schon jetzt sein Freund und bisheriger Kapellmeister, Franz Liszt, den ersten Geigern aller Zeiten an die Seite stellt! Während des Tutti, mit welchem das Beethoven'sche Violinconcert beginnt, hatte ich volle Zeit, ihn zu betrachten, aber bei den ersten Klängen seiner Geige vergaß ich alles andere, den Concertsaal, das Publikum, sogar Herrn Joachim. Der Adel und die Fülle des Tons, die vollendete Technik, die geistvolle Auffassung nahm mich ungetheilt in Anspruch. Erst im Adagio blickte ich wieder hin, aber von der Gestalt des Geigers konnte ich nichts mehr bemerken, sie war mir durch eine andere ganz und gar verdeckt. Ich erkannte sie wol, diese gedrungene, nachlässig gekleidete Gestalt mit ihren wirren emporstehenden Haaren, der hohen Stirn, auf der die erhabensten Gedanken ihre leuchtenden Spuren hinterlassen, mit ihren tiefliegenden Augen, aus denen der kühnste Geist und die wärmste Menschenliebe hervorschauten, mit den Lippen, um die der Schmerz seine schärfsten Linien und Falten gezogen. Dieselben Züge hatten ja so oft von dem Bilde, das über meinem Klavier hängt, auf mich herabgesehen und mitleidig zu lächeln geschienen, wenn meine Finger die Sonate in F-moll, die große in B-dur oder die Phantasie Op. 77 stammelten. Er war es selbst, der Schöpfer der „Neunten Symphonie", den ich von Angesicht zu Angesicht zu schauen wähnte. Als

das Thema des Finale erklang, nahm sein Antlitz den Ausdruck des übermüthigsten Humors an, der mit Behagen dem Narrenspiel des Lebens zusieht. Bei jeder neuen Tonfigur veränderten sich die Mienen, die eine ganze Welt der Empfindungen abspiegelten, bis die Vision mit dem letzten Bogenstriche plötzlich verschwand. Vor mir stand wieder Herr Joachim, der das ganze Concert auswendig gespielt hatte, und mit einem Beifallssturm, wie ihn dieser Saal wol noch nie gehört, entlassen wurde. Ich möchte den Künstler mit Einem Worte genial nennen, wenn die Bezeichnung nicht bis zur Unkenntlichkeit gemißbraucht wäre. Wen hat nicht alles schon unsere Zeit genial genannt! Zum erstenmal habe ich gestern von einer Leistung den Eindruck absoluter Vollendung mit mir genommen. Der Vortrag war bis in das Kleinste die getreueste, begeistertste Reproduction des Werkes, in der alle Einzelheiten, selbst die große eingelegte Kadenz im ersten Satz, als ebenso viele durch die Innerlichkeit der Sache gebotene Züge erschienen. Da gab es nichts Müßiges, keinen eiteln Virtuosenschmuck, sondern alles, jedes Sforzato, Crescendo, Staccato fand in dem Ganzen seine Rechtfertigung. Nach dem Concert fiel mir ein, daß zugleich die größten Wunder der Bravour an mir vorübergegangen: Doppelgriffe, chromatische Läufe in Octaven und was weiß ich noch — aber während des Spiels hatte ich dessen kaum

acht, denn der Virtuos geht hier durchaus im Künstler auf, jener wird von diesem gänzlich gedeckt. Unsere Stadt jedoch möge diesen Meister auf der Geige nicht wieder ziehen lassen, sondern ihn für immer um jeden Preis an sich fesseln."

Noch fünfzehn Jahre sollten vergehen, bevor der in den letzten Zeilen ausgesprochene Wunsch sich erfüllte. Erst nachdem der Krieg von 1866 den welfischen Königsthron hinweggefegt und die Residenz an der Leine in eine preußische Provinzialstadt verwandelt hatte, siedelte Joachim von Hannover, wo er keinen seinem Vermögen entsprechenden Wirkungskreis mehr fand, nach Berlin über, zunächst als einfacher Privatmann, aber bald begann ein festes künstlerisches Band ihn an die neue Heimat zu knüpfen. An ihrem Concertwesen betheiligte er sich immer eifriger, sowol als Solospieler wie als Führer eines von ihm in's Leben gerufenen Quartettvereins. Dazu übertrug ihm der Staat die Gründung einer musikalischen Hochschule und stellte ihn als Director an deren Spitze. In der letztern Eigenschaft gerieth er mit seinem unmittelbaren Vorgesetzten, dem Cultusminister von Mühler, wegen der von diesem eigenmächtig angeordneten Entlassung eines Lehrers hart zusammen. Gewiß zu seiner nicht geringen Ueberraschung sah plötzlich der friedfertigste aller Menschen, der gänzlich in die Welt der Töne versenkte Künstler

seinen Namen hinausgetragen in den Kampf der Parteien und als politische Waffe verwandt. Daß aber gerade sie ihr Ziel besser traf als sämmtliche bisher von der liberalen Seite geführten Schläge, darin lag der Humor der Sache. Bekanntlich endigten die Händel zwischen dem Musiker und dem Staatsmann mit einem glänzenden Siege des erstern. Sie waren bereits das Vorspiel zu dem kaum ein Jahr später erfolgten Fall des Gegners, auf dessen amtliche Thätigkeit sie ein gar seltsames Schlaglicht warfen.

Den König der Geiger habe ich Joachim genannt, und es bleibt noch übrig, ihn als solchen etwas näher in's Auge zu fassen. Virtuosität heißt nichts Anderes, als die durch Uebung und Gewohnheit gesicherte Herrschaft des Willens über den Stoff. Sie ist keineswegs nur in der Kunst von einflußreichster Bedeutung, sondern allenthalben, wo Hände und Gedanken des Menschen schaffen und wirken. Weil sie ihn zum Herrn der Natur macht, gewährt ihre Bethätigung, welchen Gegenstand sie auch ergreifen mag, stets ein wohlgefälliges Schauspiel. Gern sehen wir dem Handwerker zu, dem seine Verrichtung leicht und glatt von statten geht. Die Erinnerung an ihre Nützlichkeit liegt uns dabei fern, denn in ähnlicher Weise, nur noch in höherem Grade, ergötzen uns die Gaukeleien der Taschenspieler, Seiltänzer und was der brotlosen

Künste mehr sind. In allen diesen Fällen ist es lediglich der Sieg des Willens über die Materie, der uns Vergnügen bereitet, und zwar ein um so lebhafteres, je größer auf der einen Seite die Schwierigkeiten waren, die es zu überwinden galt, und je geringer auf der andern scheinbar die Anstrengung gewesen, deren es dazu bedurfte. Zum ästhetischen Genusse gehört der Eindruck des mühelosen Gewährens so nothwendig, daß die Sprache in ihrer sinnigen Weise die meisten Arten der künstlerischen Darstellung mit dem Wort „Spiel" bezeichnet. Dem ausübenden Musiker ist die Virtuosität Grundbedingung des Erfolgs, nur sie giebt ihm das Handwerkszeug zu eigen, mit dem er arbeitet. Zu besonderer Höhe gesteigert, genügt sie schon für sich allein, ihn zum Liebling der Massen zu machen. Um aber von bloßen Kunststücken zu wahrhaft künstlerischen Thaten fortzuschreiten, muß sie sich geistig erfüllen, nicht letzter Zweck, sondern nur Mittel sein. Mit dem Reichthum und Adel des Inhalts, den sie in sich aufnimmt, steigt auch ihre Bedeutung. Sie kann zunächst bei dem Ausdruck eines rein persönlichen Empfindens stehen bleiben, blos das eigene Ich des Spielers selbstgefällig hervorkehren, oder gänzlich aufgehen in dem Wesen des darzustellenden Kunstwerkes, nichts Anderes begehren, als mit treuer Hand zwischen den Schöpfungen der Meister und dem Empfangenden das Mittleramt zu

üben. Drei Hauptklassen lassen sich demnach in der Rangordnung des Virtuosenthums unterscheiden. Die niedrigste wird durch die bloßen Fingerhelden gebildet, die lustigen Springer und Tänzer auf den Tasten und Saiten. In die zweite gehören die romantischen Virtuosen, jene vorzugsweise interessanten Leute, für die das Publikum, besonders dessen schönere Hälfte, eine Zeit lang unmäßig zu schwärmen pflegt, um sie bald genug gänzlich zu vergessen. Erst in der dritten Klasse begegnen uns die eigentlichen Priester am Altar des Schönen, und hier endlich treffen wir nach diesen allgemeinen Betrachtungen, deren Umständlichkeit der Leser verzeihen möge, mit Joachim wieder zusammen. Auch ihm hat sich der höchste geistige Reichthum der Kunst lediglich auf der Grundlage einer allseitig gesicherten Technik, dem goldenen Boden des Handwerks, entfalten können. Er ist unbeschränkter Meister seines Instruments, dieses so widerstandslos jedem Gebot des Willens unterthan, wie wenn es durch ein organisches Band mit ihm verknüpft, nur die lebendige Fortsetzung der Hand wäre, die es regiert. Spielende Leichtigkeit und unfehlbare Sicherheit sind die Erkennungszeichen der vollendeten Virtuosität. Stets muß das Ohr bei ihr das Gefühl des Ueberflusses haben, auch nicht die leiseste Spur von einem Kampf mit dem widerstrebenden Material darf es gewahren, nie daran gemahnt werden,

daß die Ausführung die letzte Grenze ihres Vermögens berührt. Und genau so verhält es sich mit unsrem Künstler. Scheinbar ohne jedes Zuthun seinerseits, wie ein von ihm mühelos gewonnenes Geschenk, beut ihm die Geige ihre edelsten Schätze, den zartesten Wohllaut, die mächtigste Kraftfülle, den glänzendsten Passagenschmuck. Im rapidesten Notenwirbeltanz bleibt die Intonation glockenrein. Bei den kühnsten Wagnissen der Bravour hat man den Eindruck, als ob es nur auf den Spieler ankäme, zehnfach größeren Schwierigkeiten nicht minder siegreich die Stirn zu bieten. In sämmtlichen Stärkegraden ist der Ton mit Schönheit gesättigt. Ein ununterbrochenes Singen und Klingen, frei von allem den Sinn so peinlich anfröstelnden, durch die Berührung von Darm und Roßhaar erzeugtem Nebengeräusch, hat er die Erinnerung an seine niedrige materielle Herkunft gänzlich abgestreift. Gerade die Kraft und Breite der Bogenführung gehört jetzt zu den specifischen Vorzügen desselben Geigers, den einst Hellmesberger wegen Untüchtigkeit der rechten Hand aus der Schule heimgeschickt.

Die bewunderungswürdige Technik ist aber diesem Virtuosen nur das rein idealen Zwecken dienende Mittel, die silberne Schale, darin er uns die goldenen Früchte der Kunst reicht. Mit den Worten „unerschütterliche Treue und Wahrhaftigkeit" ist seine geistige Individualität be-

zeichnet; sie hat sich zu jener Weite, Klarheit und Allseitigkeit entwickelt, die jeden Inhalt in objectivster Bestimmtheit widerspiegelt. Sein darf er den schönsten Ruhm nennen, den die Virtuosität sich zu gewinnen vermag: mit ihrem Wesen so durchaus in der Sache aufzugehen, daß man über dem Dargebotenen den Geber selbst vergißt. Was auch seine Hand berührt, stets hat sie den gemäßesten Ton und Ausdruck bereit, sei es für die ernste Größe Bach's, die unversiegliche Fülle Beethoven's, für die seelenvolle Anmuth Mendelssohn's, die träumerische Innigkeit Schumann's. Ueberall wird uns die eigenste Art des Componisten in ursprünglichster Unmittelbarkeit offenbar. Auf zwei verschiedene Weisen kann der ausführende Musiker unverbrüchliche, jeden egoistischen Nebenvortheil verschmähende Treue gegen seinen Auftraggeber den Tondichter üben wollen. Er begnügt sich entweder mit einer nüchternen, alle Vorschriften des letztern gewissenhaft beobachtenden Correctheit, oder die Reproduction steigert sich zur freien, aus angeregtester Innerlichkeit geborenen That, die mit dem Herzblut der Empfindung genährt, von dem ganzen Reichthum der poetisch nachschaffenden Phantasie erfüllt ist. Selbst die umständlichsten Vortragsbemerkungen werden sich stets als unzulänglich erweisen, sobald es sich darum handelt, den in die stummen Ziffern und Zeichen der Partitur gebannten Geist eines Tonwerks

zu leibhaftigem Dasein zu verkörpern. Jeder darstellende Künstler gleicht dem Ritter, der durch seinen warmen Liebeskuß das in den Fesseln des Zauberschlafs gefangene Dornröschen zu holdem Leben geweckt. Die musikalische Ausführung ist so keineswegs nur passiver Natur, sie enthält zugleich ein schöpferisches Element. Während Joachim mit ganzer Kraft der Seele jede Aufgabe erfaßt, erscheint, was er uns auch kündet, nur als die gebieterische Lebensäußerung des eigensten Selbst, ein von diesem abgelöster, zu Klang und Ton verklärter Theil. Die beiden Factoren alles künstlerischen Darstellens, auf der einen Seite Treue und Angemessenheit, auf der andern Wärme und Innigkeit des Ausdrucks, haben sich hier zu reinster Harmonie verbunden. Obwol seiner kernig mannhaften Natur gemäß vorzugsweise dem Ernsten, Großen, Pathetischen zugewandt, vermag er doch, wo es darauf ankommt, uns mit den freundlichsten Künsten spielseliger Anmut zu umstricken, in den weichsten, süßesten Duft und Schmelz der Empfindung seine Töne zu tauchen.

Ihre reichsten Gaben hat die instrumentale Tonkunst auf die Geige und das Klavier gehäuft. Jene ist nicht allein die legitime Führerin des Orchesters, sondern auch in der Kammermusik und als concertirendes Soloinstrument von besonders hervorragender Bedeutung. In der letztern Eigenschaft verdankt sie Beethoven und Mendels-

sohn zwei der Form wie dem geistigen Gehalte nach classische Schöpfungen, ferner Spohr und so manchem Andern eine ganze Reihe werthvoller Stücke. Joachim hat ihr zwei größere Arbeiten gewidmet, die ihm auch unter dem Componisten der Gegenwart einen angesehenen Platz sichern. Zu dem Besten, das die letzten 20 Jahre in dieser Gattung hervorgebracht, gehört sein „Concert in ungarischer Weise". Es verwendet als Grundstoff die der Heimat seines Autors ureigenen Klänge, trägt sie aber zugleich in eine höhere Sphäre empor, indem es sie in die Sprache der Kunst übersetzt. Die wilden melodischen Blüten der Puszten sind hier nicht etwa auf's gerathewohl zu einem buntscheckigen Strauß vereinigt, sondern sie leihen nur den zusammenhangsvollen, einer productionskräftigen Phantasie entsprungenen Stimmungsbildern Duft und Farbe.

Ueber wie reiche Schätze nun aber auch die Violine als concertirende Virtuosin verfügt, ihre ergiebigste Fundgrube bleibt doch immer die Kammermusik, und hier wieder vor Allem das Streichquartett. Wenn irgendwelche Kunstform das fast ausschließliche Eigenthum unsres Volkes genannt werden kann, so ist es diese. Die Italiener haben sie nur ganz nebenher und mit geringem Erfolge gepflegt, die Franzosen so gut wie gar nicht, von unsrer heimischen Tonkunst ward sie dagegen auserkoren, den ganzen Tiefsinn deutschen Geistes, die ganze Fülle deutschen Gemüthes

in sich aufzunehmen. In dem Schaffen unsrer Meister sehen wir das Streichquartett sowol dem Umfange wie der innern Bedeutung nach besonders bevorzugt. Haydn allein hat uns einige achtzig Werke der Art geschenkt, Mozart zehn, Beethoven siebzehn. Gleich ihnen haben auch ihre Jünger das Quartett hoch in Ehren gehalten. Wie sehr es dem Herzen Schubert's, Mendelssohn's und Schumann's theuer gewesen, davon geben ihre Arbeiten urkundliches Zeugniß. Mit ihrer prunklosen Gediegenheit, dem unbegrenzten Reichthum thematischer Gestaltung, dem keuschen Idealismus des Ausdrucks spiegelt keine andere Gattung treuer und reiner als diese das eigenste Wesen deutscher Tonkunst wider; ihr stehen weder gewaltige Klangmassen noch eine bunte Mannigfaltigkeit der Farben zu Gebote. Nicht in sinnlichem Reiz sucht das Quartett seine Wirkung, sondern lediglich in dem geistigen Gehalt der Gedanken und deren künstlerischer Verwerthung. Es führt uns in das innerste Heiligthum der Instrumentalmusik, wo die tongestaltende Phantasie still und ernst ihre Arbeit verrichtet. Auf seine würdige Vertretung in der Oeffentlichkeit werden deshalb alle ein besondres Gewicht legen, die von der Kunst mehr verlangen als die gefälligen Spiele oberflächlicher Unterhaltung. Die vom Joachim'schen Quartettverein im Laufe jedes Winters veranstalteten Aufführungen gehören zu den er-

lesensten Zierden des berliner Concertwesens. Sie bilden den Sammelpunkt für die eigentlichen Kenner und alle solche, die es werden wollen. Während noch vor zwanzig Jahren eine die nämliche Gattung pflegende Künstlergenossenschaft in einem der bescheidensten Musikwinkel der Stadt ihre spärlich besuchten Conventikel abhielt, reicht jetzt der mehr als tausend Insassen fassende große Saal der Singakademie nicht aus für den Andrang der Hörer. Unter den hier dargebotenen Gaben erscheinen namentlich die Quartette Beethoven's, zumal die der letzten Periode, bevorzugt. Jene Schöpfungen, die ehedem für die chimärischen Ausgeburten eines mit sich und der Welt zerfallenen Sonderlings gegolten, sie sind in unsern Tagen eine unerschöpflich strömende, den weitesten Kreisen zugängliche Quelle des Genusses und der Erhebung.

In dem Concertsaale findet die Thätigkeit des ausübenden Musikers ihren ansehnlichsten Schauplatz und glänzendsten Lohn, da umrauscht ihn der Jubel der Massen, da wird ihm sein Instrument zum Zauberstabe, mit dem er ihr Gemüth beherrscht. Welchen gewaltigen Widerhall seine Töne nun aber auch wecken mögen, beide entstehen und vergehen miteinander, flüchtig wie der Augenblick selbst, ihr gemeinsamer Schöpfer. Die Kunst bietet ihm indessen noch eine zweite Seite dar, unscheinbarer als jene der hellen Oeffentlichkeit zugekehrte, dafür

jedoch in ihren Wirkungen über den Inhalt des eigenen Tagewerkes weit hinausreichend. Wahrhaft Dauerndes wird durch ihn begründet, wenn er einen Kreis lern-begieriger Jünger um sich versammelt, um ihnen aus der Fülle seines Vermögens die fruchtbringende Saat in's Herz zu streuen. Der Name Joachim ist der klangvollste, aber auch zugleich der reinste, welchen das Virtuosenthum der Gegenwart aufzuweisen hat. Sein Träger müßte anders geartet sein, erkennte er nicht in der pädagogischen Wirksamkeit einen wesentlichen Theil seines Berufs. Statt wie die meisten seiner Kunstgenossen jahraus jahrein die unermeßlichen Ernten an Ruhm und Gold abzumähen, die ihn allerwärts erwarten, zieht er es vor, als oberster Leiter der königlichen Hochschule für Musik ein wohl-gerüstetes Contingent von Tonkünstlern zu Nutz und Frommen der Zukunft heranzubilden. Berlin, das in Sachen der musikalischen Erziehung länger als ein halbes Jahrhundert hinter Leipzig und Wien beträchtlich zurück-stand, sollte auch nach dieser Seite hin die ihm gebührende Stelle im deutschen Kunstleben einnehmen. Wenige Ur-laubsmonate abgerechnet, sehen wir Joachim Winter und Sommer durch sein Lehramt an die preußische Hauptstadt gefesselt. Nur auf Deutschland und die Nachbarländer erstrecken sich seine kurzbemessenen Concertreisen. Die Begierde nach den Schätzen Amerikas, des ergiebigsten

Jagdreviers für das mit europäischen Lorbeeren gekrönte Virtuosenthum, hat ihn der seiner Obhut anvertrauten, immer fröhlicher aufblühenden Lehranstalt nicht zu entziehen vermocht. Der letztern verdanken wir bereits eine ganze Anzahl trefflicher junger Geiger. Zuerst in ihren Lehrfächern nur lückenhaft besetzt, hat sie sich allmählich zu einer, sämmtliche Gebiete der Musik umfassenden Bildungsstätte erweitert. Eifrig betheiligt sie sich an dem so viel bewegten öffentlichen Tonleben der jungen Kaiserstadt, ihre die mannigfachsten Gattungen der Kunst neuerdings auch das Oratorium mit besonderem Nachdruck pflegenden Concerte gewinnen immermehr an Gehalt und Bedeutung. Eine wahre Freude ist es, wie frisch und herzhaft der Geigerchor hier zugreift. In Rücksicht auf Kraft, Fülle und Adel des Tons, Straffheit und Pünktlichkeit im Zusammenspiel wie auf feinfühlige Behandlung des Ausdrucks sucht er weit und breit seines Gleichen.

Zum Gedächtniß Beethoven's.

I.

Julia Guicciardi.

„Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit 2 Jahren zugebracht, wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe; es sind seit 2 Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste Mal, daß ich fühle, daß heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; ich muß mich nun noch wacker herumtummeln," so schrieb den 16. November 1801 der damals bald einunddreißigjährige Beethoven an seinen Jugendfreund Wegeler in Bonn.

Das liebe, zauberische Mädchen war aber die schöne Gräfin Julia Guicciardi, die gerade acht Tage nach dem Datum des Briefes ihr siebzehntes Jahr vollendete und am 3. November 1803 mit dem Grafen Wenzel Robert Gallenberg, einem fruchtbaren Balletcomponisten sich vermählte. Ihr wurde bekanntlich die Cis-moll-Sonate gewidmet. Daß sie nicht blos die erste Eigenthümerin sondern zugleich die Heldin des vom berauschenden Blütenduft der Leidenschaft erfüllten Werkes gewesen, gilt Allen für ausgemacht, die gern den Tönen mehr abfragen, als diese freiwillig bekennen. An einem harmlosen Spiel mit den in die Noten hineingeheimnißten holden Räthseln ließ man sich jedoch nicht genügen. Auch nach den überlieferten Thatsachen griff die Phantasie, als willkommenem Stoff für verschönernde Dichtung und Umgestaltung. Eine Menge rein mythologischer Gebilde ist im Verlauf der Zeit um jene im Leben des Meisters keineswegs vereinzelte Liebesepisode emporgewuchert. Man hat sich darin gefallen, die Bedeutung der kleinen Herzensgeschichte in's Maßlose zu übertreiben, hat sie zu einem wahren Wertherroman ausgesponnen, ihre Spuren in der gesammten weiteren Entwickelung des Menschen wie des Künstlers entdecken wollen. Die historisch verbürgte Ueberlieferung aus dem sentimentalen Dunst und Nebel hervorgezogen zu haben, mit welchem sie die Legende umgeben, ist das Verdienst

Thayers, des neuesten Beethoven-Biographen, und sein Zeugniß soll hier angerufen werden.

Im Jahr 1800 war Julia mit den Ihrigen von Triest nach Wien übergesiedelt. Der Vater stammte aus einer alten, aber armen italienischen Adelsfamilie, seine einzigen Einnahmen bestanden in der Besoldung, die er als Staatsdiener bezog. Sowohl durch ihre blühende Schönheit wie durch mancherlei gewinnende Gaben des Geistes lenkte die junge Gräfin in den aristokratischen Kreisen der Hauptstadt bald die Blicke auf sich. Sie hatte eine gute Erziehung genossen. Daß sie eine hervorragende Klavierspielerin gewesen, wird nicht allein durch das Titelblatt der Cis-moll-Sonate, sondern auch durch die ihr zugeeigneten Werke anderer Componisten bezeugt. Sie gehörte keineswegs zu den sonderlich tief angelegten weiblichen Naturen, aber dem bestrickenden Zauber ihrer Anmut konnte sich kaum Einer entziehen, den sein Glück oder Unglück in ihre Nähe führte. Beethoven lernte sie 1801 in dem Beiden befreundeten Brunswick'schen Hause kennen und ließ sich durch ihre Bitten bestimmen, sie unter die Zahl seiner Schülerinnen aufzunehmen. Die Töne sind beredte Liebesboten, gar mächtige Mittler zwischen zwei für ihre Sprache empfängliche Herzen. Nicht ohne guten Grund haben deshalb auch seit jeher kluge Mütter ein wachsames Auge auf die Klavier- und Gesangsstunden

ihrer Töchter gehabt. Für ein einigermaßen schwärmerisches Gemüth — und welches junge Mädchen trüge nicht ein solches in der Brust — ist der Weg von der Verehrung zur Liebe nicht sehr weit. Julias Lehrer war der gefeiertste Virtuose seiner Zeit, dessen schwungvolle Improvisationen die Seelen der Hörer widerstandslos mit sich fortrissen, dazu der Componist der allgemein bewunderten C-dur-Symphonie, der herrlichen sechs Quartette op. 18, des liebenswürdigen Quintetts und Septetts, so vieler schöner Trio's, Duo's und Sonaten, mit einem Wort der erlauchteste Nachfolger Mozart's. Nichts übt einen gewaltigeren Zauber auf die weibliche Phantasie als der Ruhm, weil er von allen Gütern dieser Erde dasjenige ist, welches den Frauen am seltensten zu Theil wird. Ihre strahlendsten Blicke pflegen schöne Augen lorbeergeschmückten Häuptern zu spenden. Was der Meister für seine Schülerin empfand, ward ihr bald offenbar, und wie hätte sie nicht seine Gefühle erwiedern sollen? Ihr Herz war weder das erste, noch das letzte, welches er sich gewonnen. Sein Jugendfreund Wegeler berichtet uns: „In Wien, wenigstens so lange ich da lebte, war Beethoven immer in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären.“ Und dasselbe bekunden eine Menge anderer glaubwürdiger Zeugnisse. Wie gewaltig mochte

es in Julias Brust wogen, mit welchem beseligenden Stolz mußte es sie erfüllen, wenn der verwöhnte Liebling der vornehmen Gesellschaft in die Tasten griff, um mit seiner pathetischen Sonate alle Lust und alles Weh der Liebe aus den Saiten zu wecken, oder wenn in der Begeisterung des Augenblicks sein ganzes Wesen in einem Strom klingender Poesie sich ergoß, bald die wildesten Leidenschaften aufrufend, bald in den süßesten Träumen sich wiegend. Während das Auditorium mit stockendem Athem an seinen Phantasien hing, ihn, sobald er geschlossen, mit Beifallsjubel umdrängte, durfte sie sich sagen: „Nur an mich denkt er, nur mich meint er, die Anderen hören blos die Töne, die Botschaft, die sie bringen, vernehme ich allein." — Spätestens im Frühling oder Sommer von 1803 löste sich das Verhältniß zur Gräfin Guicciardi, Thayer glaubt die Vermuthung aussprechen zu sollen, daß der Lehrer in aller Form um die Hand der Schülerin angehalten, auch sie und die Mutter seinen Wünschen geneigt gefunden habe, aber mit seiner Werbung an dem Widerstand des Vaters gescheitert sei.

Die Ehe der Gräfin Gallenberg war keineswegs glücklich. Sie folgte ihrem Manne nach Neapel, der dort bei Gelegenheit der Krönung Joseph Bonaparte's zum König beider Sicilien an der Composition der Festmusik sich betheiligte, und kehrte erst 1820 mit ihm in die

österreichische Hauptstadt zurück. Graf Gallenberg hatte in Italien die Bekanntschaft des glücklichen Spielpächters und Opern-Impresario Barbaja gemacht und wurde von diesem bei der Verwaltung des wiener Hof-Theaters angestellt. Beethoven ließ ihn 1823 um die Partitur des Fidelio bitten, zwischen dem Meister und Schindler, seinem damaligen Factotum und späteren Biographen, kam es darüber zu folgendem Zwiegespräch. Es fand in einem Kaffeehaus statt und wurde von beiden Theilen schriftlich geführt, um sich aller lästigen Neugier der Nachbarn zu entziehen. Aufbewahrt ist es in den Beethoven'schen Conversationsbüchern, die mit so vielen anderen Denkwürdigkeiten aus Schindler's Hand in den Besitz der königlichen Bibliothek in Berlin übergegangen sind. Zuerst erkundigt sich Beethoven nach der Partitur und fragt dann: „Haben Sie Gallenberg's Frau gesehen?" Aus irgend welcher Laune plötzlich in schlechtes Französisch überspringend, fügt er hinzu: „J'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux. Il étoit pourtant plutôt son amant que moi, mais par elle j'apprenois de son misère et je trouvais un homme de bien, qui me donnait la somme de 500 fl. pour le soulager. Il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison, que je lui fasse tout le bien que possible."

Sch.: „Darum sagte er mir auch noch: Er ist ein

unausstehlicher Mensch! Wahrscheinlich aus lauter Dankbarkeit. Doch Herr, verzeih ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun." — Est ce qu'il y a long temps qu'elle est mariée avec Mon. de Gallenberg? — Mad. la Contesse? — Etait-elle riche? — Elle a une belle figure jusqu'ici!"

Beeth.: „Elle est née Guicciardi. Elle étoit l'épouse de lui avant son voyage en Italie — arrivé à Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois."

Sch.: „Herkules am Scheidewege!"

Beeth.: „Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edlere, Bessere geblieben?"

Die Gräfin Gallenberg starb im Jahre 1856. Otto Jahn, der eine Zeit lang mit den Vorarbeiten zu einer Beethoven-Biographie beschäftigt war, suchte sie im November 1852 auf. In den folgenden Notizen bestand die kärgliche Ausbeute, die er von seiner Unterredung heimbrachte: „Beethoven war ihr Lehrer. — Er ließ sie seine Sachen spielen, wobei er unendlich streng war, bis in den geringsten Kleinigkeiten der richtige Vortrag erreicht war. Er hielt auf leichtes Spiel. — Er war leicht heftig, warf die Noten hin, zerriß sie. — Er nahm keine Bezahlung, obgleich er sehr arm war, (aber) Wäsche unter dem Vor-

wand, daß die Gräfin sie genäht. — Er unterrichtete so auch die Gräfin Odescalchi, die Baronin Erdmann, man ging zu ihm, oder er kam. Er spielte seine Sachen nicht gern selbst, phantasirte nur. Beim geringsten Geräusch stand er auf und ging fort! Er hatte der Gräfin Guicciardi das Rondo in G gegeben, bat es sich aus, als er der Gräfin Lichnowsky etwas dediciren mußte und widmete ihr dann die Sonate. Beethoven war sehr häßlich, aber edel, feinfühlend, gebildet."

In der bisherigen Darstellung ist alles mitgetheilt, was biographische Wißbegier über den Gegenstand erkundet. Da aber dem sehr natürlichen Interesse an ihm die Dürftigkeit der zuverlässig verbürgten Thatsachen bei Weitem nicht Genüge leistete, hat die Beethoven-Legende des Stoffs sich bemächtigt. Schindler stand bereits unter ihrem Einfluß, als er berichtete, daß der Meister nach dem Bruch mit der Geliebten auf den Landsitz seiner Freundin, der Gräfin Erdödy, sich zurückgezogen und dort versucht, seinem Leben durch Hunger ein Ende zu machen. Ein beabsichtigter, auch halbwegs in's Werk gesetzter Selbstmord, diese Tragikomödie paßt so wenig zu dem Alter und Charakter ihres angeblichen Helden, daß uns nur ein völlig unantastbares Zeugniß den Glauben an sie aufzudrängen vermöchte. Sie müßte sich 1803 zugetragen haben, und man hätte doch bedenken sollen, eine wie

alberne Rolle man den zweiunddreißigjährigen Beethoven als Romeo oder Werther spielen ließ. Die Gestalt eines Jünglings, der den Verlust der Geliebten nicht überleben kann, mag romantisch gestimmten Gemüthern Theilnahme einflößen, ein gereifter Mann, welchem das Nämliche widerfährt, ist, prosaisch oder poetisch angesehen, eben nur ein Narr. Ein geringer Alters-Unterschied reicht dabei hin für den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen. Braucht hier etwa noch an jene denkwürdige Stelle in dem sogenannten Heiligenstädter Testament erinnert zu werden, in der es heißt: „welche Demüthigung, wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte oder jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben — nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte.“ Ist es wohl anzunehmen, daß die Hand, die am 6. Oktober 1802 diese Worte niedergeschrieben, die sich kühn vermessen: „Dem Schicksal in den Rachen zu greifen“, wenige Monate später so knabenhaft müde und kraftlos geworden, daß der von dem kategorischen Imperativ des ihm auferlegten Tagewerks durchdrungene Künstler, welcher der schwersten Heimsuchuug, die überhaupt einen Musiker

treffen kann, den Verlust des Gehörsinnes, so muthig die Stirn bot, zur feigen Flucht in das Reich ewiger Ruhe und Vergessenheit sich entschlossen, weil ein Paar rothe Lippen ihn zu küssen aufgehört! In derselben großen, starken Seele, der sich bereits die Heldensymphonie zu entringen begann, Selbstmordgedanken vor lauter Liebesjammer, wahrlich, so weit psychologischen Gründen Beweiskraft innewohnt, wird durch sie die dunkle Geschichte Lügen gestraft, deren Schauplatz der Erdödy'sche Park in Jedlersee gewesen sein soll. Thayer hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, vernichtende Kritik auch durch eine sorgfältige Prüfung des Thatbestandes an ihr zu üben. Bis auf ihn haben sämmtliche Biographen den Schindler'schen Bericht abgeschrieben, nicht bedenkend, daß ihr Gewährsmann viel zu leichtfertig dem unverbürgten Hörensagen wie dem Gaukelspiel der eigenen Einbildung Glauben schenkte, um solchen von uns da erwarten zu können, wo er die Wahrhaftigkeit seines Zeugnisses durch keine bündigen Belege erhärtet.

So gern wir jetzt das Bild des Meisters von einer fratzenhaften Zuthat sensationssüchtiger Erdichtung gereinigt sehen, ebenso schwer fällt es, einen anderen Punkt preis zu geben, ich meine die bisher allgemein angenommene Beziehung der drei jedem Beethovenfreunde bekannten Liebesbriefe zur Gräfin Guicciardi. Daß die letzteren

und die Cis-moll-Sonate Zwillingsblüten gewesen, rückhaltlose Bekenntnisse derselben glühenden Leidenschaft, daß die Worte durch die Töne, diese durch jene ergänzt und bekräftigt worden, wer möchte sich das ohne Weiteres ausreden lassen! Dennoch sind wir auch hier genöthigt, die Meinung Thayers zu theilen und seinen Gründen beizutreten. Nicht, als ob die Briefe untergeschoben wären, ihre Echtheit steht außer jedem Zweifel, nach dem Tode Beethoven's fand man sie in demselben verborgenen Fach, in dem er seine Werthpapiere aufbewahrt. „Die unsterbliche Geliebte", der sie galten, war aber nicht Giulietta, sondern irgend eine Andere, es ergiebt sich das mit zwingender Nothwendigkeit aus der folgenden Erwägung. Nicht eigentlich um drei verschiedene Briefe handelt es sich, sondern nur um einen einzigen, dem zwei Nachschriften hinzugefügt wurden. Das Datum lautet vom 6. Juli Morgens, Abends Montag am 6. Juli und „Guten Morgen" am 7. Juli. Sollten diese Blätter mit der Cis-moll-Sonate die Empfängerin gemein haben, so konnten sie nur entweder 1801, 1802 oder 1803 geschrieben sein. In dem ersten der drei Jahre fiel in der That der 6. Juli auf einen Montag, lediglich dieses kann also in Betracht kommen; daß aber aus ihm die Briefe nicht herrühren, zeigt unwiderleglich ihre Vergleichung mit den beiden an Wegeler vom 29. Juni und 16. November 1801. Erst

in dem vom letzteren Datum geschieht des „lieben, zauberischen Mädchens“ Erwähnung, und zwar in einer Weise, die deutlich erkennen läßt, daß der Schreiber unter der Macht eines ganz frischen Eindrucks stand. Um so augenscheinlicher tritt Solches zu Tage, wenn man daneben den Brief vom 29. Juni hält. Hier entfaltet sich vor uns nur das Bild eines öden, freudlosen, völlig vereinsamten Lebens, auf das noch kein Hoffnungsstrahl aus Juliens Augen gefallen sein konnte. In der an der Spitze unserer Betrachtung mitgetheilten Stelle aus dem Brief vom 16. November 1801 heißt es: „und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen, ich muß mich nun noch wacker herumtummeln.“ In der Herzensergießung an die uns Unbekannte finden sich dagegen die Worte: „In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens.“ — Einem Dreißigjährigen würden sie nimmermehr in die Feder gekommen sein, sie deuten offenbar auf ein höheres Lebensalter wie alles, was ihnen vorangeht und folgt. Die beiden für Wegeler bestimmten Briefe wollten vornehmlich den ärztlichen Rath des Jugendfreundes einholen. Sie verbreiten sich über alle Einzelheiten der medicinischen Behandlung, der sich Beethoven in den Jahren 1800 und 1801 unterworfen. Aber auch nicht mit einer Silbe ist in ihnen von der Badecur die Rede, welcher er oblag, als er der unsterblichen Geliebten seine Grüße

sandte. Von entscheidender Beweiskraft ist namentlich der Umstand, daß, wenn Beethoven am 6. Juli 1801 die nach seinem eigenen Zeugniß fünf Tagereisen von Wien entfernte Heilquelle bei K. gebraucht hätte, er spätestens am 1. Juli dahin aufgebrochen sein müßte, also nur achtundvierzig Stunden nach dem Brief vom 29. Juni, der aber darüber gänzlich schweigt. — Diese Erörterungen sind vielleicht länger ausgefallen, als es die Geduld des Lesers gut heißen wird. Daß aber unter sämmtlichen Federn, die seit Schindler das Leben des Meisters beschrieben, keine einzige den Versuch gemacht, die von jenem begangenen zahlreichen Irrthümer aufzudecken, statt sie kritiklos weiter zu verbreiten, ist ein zu flagrantes Beispiel biographischer Fahrlässigkeit, um nicht zu einigem Verweilen aufzufordern. Erst der Amerikaner Thayer hat an der Hand eines mühselig gesammelten und gesichteten Materials die Trennung von Dichtung und Wahrheit vollzogen und damit um die Beethoven-Literatur sich ein wesentliches Verdienst erworben.

Ein besonderer Zauber umgiebt sämmtliche Frauengestalten, die einmal dem Herzen eines unserer großen Dichter oder Musiker theuer gewesen. Fest eingeprägt ist ihr Bild unsrer Phantasie und unsrem Gemüth. Sollte selbst aus dem übrigen Inhalt ihres Lebens mancher dunkle Schatten auf sie fallen, stets bleibt doch an ihnen etwas

von dem Alles verklärenden Abglanz des Genius haften. Sie/mit den Werken, die er geschaffen, in mehr oder weniger innigen Zusammenhang zu bringen, nimmermehr wird diesem Recht unser Gefühl entsagen. Wie viel ist nicht schon über Goethe's Friederike und Lotte, über Frau von Stein und Minna Herzlieb geschrieben, und fast jedes Jahr liefert neue Beiträge. Es mag deshalb hier noch einmal von Beethoven's Julia die Rede sein. In den Mittheilungen der Ludmilla Assing aus dem „Leben des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau“ stößt man auch auf den Namen der Gräfin Gallenberg. An die Beziehung seiner Trägerin zur Mondscheinsonate hat weder die Verfasserin der Biographie noch deren Held gedacht, wenigstens ist nirgends davon die Rede. Der letztere lernte im Februar 1809, auf einem Ausflug nach Neapel die vierundzwanzigjährige Frau, zu jener Zeit Mutter zweier Kinder, kennen. Romantisch genug war die erste Begegnung. Sie trafen sich während einer nächtlichen Besteigung des Vesuvs, dessen Ausbruch zahlreiche Gäste von nah und fern herbeigelockt. Pückler, ein Jahr jünger als die Gräfin, aber schon in allen Künsten der Liebe ein vollendeter Meister, brauchte nicht lange um ihre Gunst zu werben. Bereits auf dem Wege nach dem Flammengarben, Dampfwolken und Lavamassen speienden Krater hatten sich ihre Hände und Herzen gefunden, und dem

zwischen ihnen geschlossenen Bunde gab der Feuerwein beim Eremiten die Weihe. Zwei Monate dauerte ihr Verhältniß, es war reich an Abwechslung. Sie würzten es mit Untreue und Eifersucht, ärgerten und quälten einander und schlürften dann wieder in vollen Zügen die Süßigkeit der Versöhnung. Bei der Abreise versprach Juliens Geliebter baldige Rückkehr, er zog es später vor, ihr die Berichte über seine römischen Eroberungen zu senden. Aus einem Brief, den er am 28. October 1809 an einen vertrauten und unermüdlichen Fürsprecher bei seinem lieblosen Vater richtete, mag die folgende Stelle hier Platz finden: „300 Thaler habe ich in Neapel weggeschenkt, und es reut mich nicht, ja, ich würde es noch thun, wenn ich mich in demselben Falle befände. Denken Sie sich, lieber Wolff, eine liebenswürdige, vortreffliche Frau, die für das schönste Weib in Neapel gilt, eine Wienerin, eine Gräfin Gallenberg, kam durch die Tollheiten ihres Mannes und die kritischen Zeitumstände, die ihr alle Ressourcen aus ihrem Vaterlande abschnitten, in eine tödtliche Verlegenheit um eine Summe von 50 Louisd'dor. Wenn ich je die Leidenschaft einer wahren Liebe gekannt habe, so empfand ich sie für diese Frau, die meine Empfindungen theilte. Ich habe einige sehr glückliche Monate mit ihr verlebt, und ihre Großmuth, ihr edles Herz, die Festigkeit und Standhaftigkeit ihres Charakters hat ihr meine wärmste

Freundschaft auf ewig erworben. Da Sie mein einziger Freund sind, dem ich ganz traue, so will ich auch kein Geheimniß vor Ihnen haben, und schicke Ihnen, um meine Freundin besser beurtheilen zu können, ihren vorletzten Brief an mich mit. Diese Frau also, selbst immer bereit zu helfen, wo sie konnte, verbarg mir auch ihre traurige Lage nicht — wir waren zu innig miteinander verbunden, um einer falschen Delicatesse so unter uns Raum zu geben."

Wenn aber Beethoven die ehemalige Geliebte, während sie ihn weinend aufsuchte, mit Verachtung abwies, so hatte er, wie man sieht, zu solchem Gefühlswechsel noch weit mehr Grund, als er vielleicht selbst glauben mochte.

II.

Bei Gelegenheit der Säcularfeier am 16. December 1870.

Blicken wir von dem heutigen Jubeltag auf jene andere Säcularfeier zurück, die wir vor nun beinahe fünfzehn Jahren Mozart bereiteten, so hebt uns diesmal ein ungleich froheres und stolzeres Gefühl die Brust. Die Kraft und Herrlichkeit des deutschen Wesens, davon unsere Denker, Dichter und Sänger prophetisches Zeugniß abgelegt, hat jetzt gefestetes Dasein und greifbaren Ausdruck gewonnen, ein unzerstörbares äußeres Band umschließt unser ehedem nur im Geiste geeintes Volk. So weit menschliche Gesittung reicht, ist der Ruhm seiner Thaten gedrungen, mit athemlosem Staunen sehen es die übrigen Nationen zu der vollen Höhe seiner weltgeschichtlichen Aufgabe emporgestiegen. In so großer, ernster Zeit wollen

wir nun aber um so dankbarer seiner Lehrer und Erzieher gedenken, jener erlauchten Geister, die es in der Erkennung der Wahrheit gefördert, ihm den Charakter gestärkt, das Gemüth geläutert und bereichert. Here und Athene kämpften einst in den Reihen der Griechen gegen die Troer, unsre Schlachten haben Kant und Hegel, Schiller und Beethoven mit geschlagen. Ja, auch die Tonkunst hat ihren bedeutsamen Antheil an unsrer geistigen und sittlichen Erziehung genommen, und wahrlich durch keinen mehr als durch ihn, dessen hundertjähriges Jubiläum wir heute begehen.

Nicht erneuert soll hier der alte unfruchtbare Streit werden, ob Mozart oder Beethoven der größere Meister gewesen. Statt den Einen auf Kosten des Anderen zu erhöhen, wollen wir uns lieber freuen, daß in unmittelbarer Folge dem deutschen Volke zwei Tondichter erstanden, die ihm sein eigenstes Empfinden gekündet und gedeutet, seine unerschöpfliche Gemüthsfülle zur gegenständlichen Welt der Schönheit gestaltet. Der Wuchs der Geister läßt sich eben nicht nach der Elle messen, wie der der Leiber. Nur aus ihrer innersten Natur heraus können unendliche Größen verstanden und gewürdigt werden, hoffnungslos ist ihnen gegenüber der Versuch einer rein quantitativen Abschätzung und Vergleichung. Fragt man jedoch, wer von den Beiden den umfassenderen und tiefer greifenden

Einfluß auf das künstlerische Schaffen und Genießen der Gegenwart übt, so ist die Antwort unzweifelhaft. Wie unsere gesammte instrumentale Tonkunst bis auf den heutigen Tag lediglich dem Anstoß folgt, den sie von Beethoven empfangen, so sind auch seine Werke die weitaus vornehmste Quelle, aus welcher die Menge der Musiktreibenden Anregung und Erbauung schöpft. Unser Orchester — und welche deutsche Stadt von einiger Bedeutung hätte jetzt nicht ihre stehende Kapelle — sehen wir Jahr aus Jahr ein die Freude an seinen Symphonien und Ouvertüren in die weitesten Kreise tragen. Während in unzähligen Volksausgaben uns die Compositionen des Meisters dargeboten werden, bereitet ihnen das allerwärts heimische Klavier in jedem Hause eine Stätte. Schon allein weil Beethoven der Spätere ist, steht er uns näher als Mozart. Zu idealem Ausdrucke gelangte in seinem Schaffen der innerste Stimmungsgehalt der Periode, deren Kinder wir selbst sind. Keine Kunst nimmt mehr Raum in dem Leben des heutigen Geschlechts ein, als die Musik, kaum zu ermessen vermögen wir daher, wie tief es in Rücksicht auf seine ästhetische Erziehung demjenigen Tondichter verschuldet ist, welcher, der einzige in der Reihe der klassischen Meister, vom Genius des neunzehnten Jahrhunderts die künstlerische Weihe empfing.

So oft man auch Träumer und Geisterseher die ge-

scholten, denen die Musik mehr ist, als anmuthig bewegte Formen, als wesenloses Tonspiel, lassen werden wir darum doch nie von dem Glauben an den befreienden und erlösenden Beruf unserer Kunst. Tausendfältig hat er sich uns bewährt mit der überzeugenden Gewißheit eines innerlichen Erlebnisses. Zu ihm bekennen müssen sich Alle, die in rechter Stunde den Werken Beethoven's genaht. Die innige Berührung mit ihnen gebietet Schweigen jeder selbstsüchtigen Regung, stärkt, adelt und erhebt unser Gemüth und unsere Phantasie. Auch verrauscht diese Wirkung keineswegs mit dem flüchtig verrinnenden Strom der Töne, vielmehr bringen wir von ihnen ein gekräftigtes und geläutertes Wollen und Empfinden als unverlierbaren Gewinn zu unseren Pflichten und Arbeiten zurück. Was wir in dieser Musik vernehmen, das ist der volle Anklang einer großen reinen Seele, die Offenbarung eines Gemüthes, dessen Harmonie kein Mißlaut irdischer Begierde betrübt und beunruhigt. Die Krone des Künstlers war hier zugleich der köstlichste Siegespreis, den sich der Mensch im Kampfe um seine höchsten sittlichen Güter gewonnen. Weltgeschichte, Philosophie und was nicht sonst noch hat man in den Sonaten, Quartetten und Symphonien Beethoven's finden und den geheimnißvoll umschleierten Sinn aus der Sprache der Instrumente in die der Gedanken übersetzen wollen. Sämmtliche Versuche

dieser Art liefen nothwendig auf ein mehr oder weniger phantasiereiches Spiel mit Worten und Bildern hinaus, je nach der größeren oder geringeren geistigen Bedeutung der einzelnen Dolmetscher. In die Flut der Töne fällt aus der objectiven Welt, der idealen wie realen, kaum mehr als ein schwankender, in's Unbestimmte verschwimmender Schatten; was jene dagegen in ursprünglichster Klarheit und Unmittelbarkeit abzuspiegeln vermag, das ist die Indivualität des Künstlers, aus dessen Gemüth sie emporquillt. Die unwiderstehliche Macht, welche die Beethoven'schen Schöpfungen auf uns üben, liegt in dem Umstand begründet, daß ihr Urheber ihnen sein eigenes, in der stetigen Beziehung zum Allgemeinen geläutertes und gefestetes Wesen eingebildet. Von einem vorzugsweise ethischen Element, das sie beherrscht und durchdringt, sind wir deßhalb berechtigt zu reden, weil sie Kinder einer urkräftigen Phantasie sind, der aber ein nicht minder starker Wille überall Weg und Ziel gewiesen, weil in ihnen die gewaltigsten Leidenschaften aufgerufen werden, nicht zu wilden Thaten der Zerstörung, sondern im Dienste der Schönheit und Wahrheit. Den pathetischen Grundzug hat Beethoven mit Schiller gemein. Alle sittlichen Gebote laufen darauf hinaus, uns selbst zu überwinden, und der reine Glanz dieses Sieges ist es, der aus den Werken Beider zurückstrahlt, sie wie mit einem Heiligenschein umgiebt.

Jeder einzelnen Gattung der Kunst hat Beethoven den Stempel seines Genius aufgeprägt. Innigere gemüthvollere Weisen sind nie von der Bühne herab erklungen, als im „Fidelio", dem Scheidegruß der klassischen Oper. In dem keuschen Idealismus, der hier Alles verklärt, spiegelt sich der ganze Seelenadel einer begnadigten Künstlernatur wieder. Durch die Kühnheit der Conception, den begeisterten Schwung der Empfindung, die erschütternde Macht des Ausdrucks wird die „große Messe" stets eine der hervorragendsten Stellen im Gebiet der religiösen Musik einnehmen. Wie man auch über ihren kirchlichen Charakter urtheilen mag, gewiß ist, daß die Brust, der sie entstiegen, einen unerschöpflichen Schatz echter Frömmigkeit umschloß. Erst diejenige Periode, die wir sonst die nachklassische nennen, gab dem Liede seine Vollendung. In dem unermeßlichen Blütensegen der Schubert'schen, Mendelsohn'schen und Schumann'schen Lyrik entfaltete es den ganzen Reichthum des Inhalts und der Formen. Zu den schwellendsten Knospen, die es bis dahin getrieben, gehören indessen die Gellert'schen Lieder und der Cyklus: „An die Entfernte". Vor Allem war es nun aber die reine Musik, die geheimnißvolle, der Geleitschaft des deutenden Wortes entrückte Welt der Töne, über die Beethoven als höchster Herr und Meister geschaltet. Von seiner Hand berührt, verwandelten sich die Instrumente in lebendige Geschöpfe;

er hat ihre Zunge gelöst, ihnen eine menschliche Sprache eingehaucht. Die tiefste Offenbarung unseres Wesens, die theuersten Heiligthümer unseres Herzens glauben wir in dem wiederzufinden, was sie auf sein Geheiß künden. Wer möchte die Erbschaft unterschätzen, die er den Vorgängern verdankte. Aber in die bereits reich entwickelte Technik, die festbegründeten Formen, die er von ihnen empfing, zog mit ihm ein neuer Geist ein. Gepflegt von der Hand der österreichischen Meister, hatte die Instrumentalmusik unter dem Schutzdach, welches wetteifernd Kirche und Staat über dem Denken, Empfinden und Thun der Menschen errichtet, in stillem Sichselbstgenügen eine Frühlingspracht der holdesten Blüten entfaltet. Aus der sinnlichen Lebensfülle des Volkstemperaments schöpfte sie den Stoff zu ihren Gebilden, die weiche geistige Luft, in der sie aufwuchs, konnte ihr Gedeihen zunächst nur fördern. Verhältnißmäßig eng gemessen war der Kreis von Stimmungen, in dem sie sich bewegte; naives Dahingegebensein an den Augenblick mit seiner Lust und seinem Leid klang als stetiger Grundton durch alle Mannigfaltigkeit der Gefühlsübergänge und Schattirungen. Mit jeder ihrer Wurzeln umklammerte die Kunst die irdische Heimat, nur freundlichen Festschmuck wollte sie in das Leben schlingen, durch die süße Eintracht der Töne Frieden und Freude in die Herzen tragen. Zu den Lieblingsgattungen

der älteren Instrumentalmusik gehören bekanntlich das Divertimento wie die ihm verwandte Serenade; aber die jenen eigenen behaglich spielenden Gefühlsrhythmen schwangen auch in die ernster und straffer zusammengehaltenen Formen der Sonate und Symphonie hinein. Keine geistige Arbeit, nicht Spannung und Erschütterung, sondern nur mühelosen Genuß, den sanften, Sinn und Gemüth träumerisch umstrickenden Zauber der im Unbestimmten schwebenden und schwärmenden Empfindung suchte das Publikum, für das Haydn und Mozart schufen. Gleich einem lauen, würzigen Bad sollte ihm die Fluth des Wohllauts den Staub des Werkeltags von der Seele spülen. Was Beethoven der wiener Schule verdankt, ist nicht hoch genug anzuschlagen: die geläuterte Schönheit der Form hat sie ihm als unverlierbaren Gewinn dargeboten. Dennoch müssen wir eine segensreiche Fügung darin erkennen, daß sie ihn in ihre Mitte erst zu einer Zeit aufnahm, als er bereits an der Schwelle des Mannesalters stand. Um eine Künstlernatur wie die unseres Meisters mit ihrer kernigen Männlichkeit, sittlichen Energie, dem hoch idealen Schwung ihres gesammten Wollens und Empfindens groß zu ziehen, war Bonn ungleich geeigneter, als die ferne Kaiserstadt an der Donau. Abgeschwächt bis zum leisen, kaum vernehmbaren Hauch, gelangte zu dieser der gewaltige Athemzug der neuen Zeit, der sonst rings umher in

unsrem Vaterlande den alten Staub und Moder verjährter Ueberlieferungen und Gewohnheiten hinwegwehte und eine Menge junger kampfesmuthiger Kräfte weckte. Das letzte Drittel des achtzehnten Jahrhunderts ist die schöpferischste Periode in der Geschichte des deutschen Geistes, alle Thaten, die seitdem geschehen, sind die Kinder der Gedanken, welche damals in die Welt traten. Kaum ein Gebiet der Wissenschaft und Kunst gab es, auf dem sich nicht die innere Wiedergeburt vollzog; überall handelte es sich um die Darstellung jener freien, menschlichen Persönlichkeit, die in den Werken unserer großen nationalen Dichter den reichsten und erschöpfendsten Ausdruck gefunden. Der in der Seele des Volkes erwachten Fülle frischen, jungen Lebens ward an den Ufern des schönsten deutschen Stromes die eifrigste Förderung zu Theil. Am Rhein durfte der Protestantismus, der eigentliche Erhalter und Mehrer unserer nationalen Vorzüge und Tugenden, seine Stirn frei erheben. Der Fürsorge ihres letzten Kurfürsten, des Erzbischofs Max Franz, verdankte die Stadt Bonn ihre Universität, und rings um sich her streute die neubegründete Hochschule eine reiche Saat echter Bildung und Humanität aus. Auf der einen Seite der wundergleiche Aufschwung unserer vaterländischen Poesie, auf der andern die ersten Scenen jenes großen weltgeschichtlichen Drama's, das sich im Nachbarlande zutrug und bald in seinen Verlauf das

Schicksal aller übrigen Völker verwickeln sollte, das waren Ereignisse, ganz dazu angethan, ein junges Gemüth mit den mannigfachsten Anschauungen und unzerstörbarsten Eindrücken zu erfüllen. Nur eine geistige Atmosphäre wie die, in welcher Beethoven aufwuchs, konnte ihn zu seinem späteren Beruf erziehen. Dem Tondichter einer neuen Zeit mußten deren Ideale schon von Jugend auf in's Herz geprägt sein. „Wenn Betthoven," sagt Jahn, „der C-moll-Symphonie ein Motto hätte geben wollen, er hätte vielleicht darüber geschrieben: Wir müssen doch frei werden. Welcher Kampf zwischen Sturm und Ungemach, aber auch welche Siegesfreude, welcher Triumph!" Was aber in der C-moll-Symphonie so prägnanten Ausdruck gewonnen, ist nichts Anderes als die künstlerische Grundidee, welche im mannigfachsten Wechsel der Erscheinung die gesammte Tonsprache des Meisters durchzieht. Diese nahm sich zu ihrem unerschöpflichen Thema den uralten und doch ewig neuen Gehalt alles Lebens und Strebens, das innere Befreiungswerk des Menschen, seinen Kampf und Sieg, die Erhebung von Zwiespalt und Gebundenheit zur Harmonie und Versöhnung. Wie in der Geburtsstadt des Tondichters der Norden und Süden unseres Vaterlandes einander berühren, so schlossen sich in seinen künstlerischen Thaten die beiden großen Hälften der deutschen Volksseele zum Alles umfassenden Ganzen zusammen. Die sittliche

Kraft unsrer protestantischen Altmeister und den edlen Wohllaut, aus welchem die wiener Schule ihre Gebilde formte, geistige Hoheit und blühenden Reiz der sinnlichen Erscheinung, sehen wir hier zum innigsten Bunde geeint. „Rührung paßt nur für Frauenzimmer (verzeihe mir's), dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen", soll Beethoven gegen Bettina geäußert haben, und es liegt kein Grund vor, die Echtheit dieser Mittheilung in Zweifel zu ziehen, wenigstens so weit es sich um ihren Sinn und nicht nur um die Genauigkeit des Wortlauts handelt.

Wo Menschen sich miteinander freuen, ist ihnen die Tonkunst eine stets willkommene Festgenossin. Aber sie frohlockt nicht blos mit den Fröhlichen, auch denen, die einsam und schweren Herzens sind, ist sie die treueste, trostreichste Freundin. In beiderlei Gestalt hat sie uns durch die Hand Beethovens einen unerschöpflichen Schatz von Wohlthaten gespendet. Wer von der unbegrenzten, den Tönen innewohnenden Macht, die Massen zu bewegen und fortzureißen, sich so recht überzeugen will, der beobachte die Wirkung der fünften, der neunten Symphonie, der Missa solemnis auf ein nach Tausenden zählendes Publikum, wie es zu den großen rheinischen Musikfesten zusammenströmt. Die stolze Pracht dieser Klänge gießt in jedes Herz die Weihe einhelliger Begeisterung, welche zu innigster Gemeinsamkeit verbindet, was die Mode streng

getheilt, das einzelne Gemüth zur Seligkeit erhebt, sich als mitschwingend in dem unendlichen Accord alles Lebens zu fühlen. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, wie arg sie auch von den Menschen entstellt worden, es sind die Ideale, deren Herrlichkeit jene Werke gläubig verkünden. „Seid umschlungen Millionen“ klingt es uns hier überall entgegen. „Diesen Kuß der ganzen Welt“, in seiner innersten Bedeutung ist vielleicht damit das gesammte Schaffen des Meisters bezeichnet. Ihn selbst umgiebt aber die doppelte Glorie des Genius und des Unglücks. Erst diese Vereinigung hat ihn völlig zu dem gemacht, der er gewesen. Wer von uns vermöchte wohl ohne die tiefste Rührung des im Herbst des Jahres 1802 in Heiligenstadt niedergeschriebenen Testamentes zu gedenken, jener erschütternden Bekenntnisse des großen Märtyrers, dem in der Blüte der Jahre ein erbarmungsloses Geschick den äußeren Sinn gegen den holden Zauber unserer Kunst verschloß, während diese ihr höchstes Gedeihen von ihm erst noch erwartete. Die Töne, die allenthalben lauten Widerhall weckten, ihrem Urheber allein sollten sie stumme Zeichen bleiben. „Und Gott sah, daß es gut war“, das ist das Ende jedes einzelnen Schöpfungstages gewesen. Zu keiner Zeit fühlt sich aber der Künstler Gott ähnlicher, als dann, wenn auch ihm in der ganzen Fülle und Unmittelbarkeit der sinnlichen Erscheinung sein Werk endlich

gegenübersteht, und er sieht, daß es gut ist. Diesen höchsten Lohn alles Schaffens hat Beethoven vom Mittag seines Lebens bis zum Tode entbehren müssen. Musiker sein und taub, giebt es ein Verhängniß, mit seiner tragischen Ironie mehr dazu angethan, selbst den stärksten Willen zu brechen, das edelste Gemüth unheilbar zu verbittern! Ihn jedoch hat es gefestigt und gehoben, ihm die Seele nur noch freier und weiter gemacht, den letzten Erdenstaub von ihr genommen. Als eine providentielle Fügung kann man es betrachten, daß sich Stille und Einsamkeit um ihn legten, da die Berührung mit der Außenwelt das Wachsthum seines Genius nicht mehr zu fördern vermochte. In tiefster Abgeschiedenheit, zu der kein Laut aus dem Marktgewühl des Lebens reichte, durfte er um so ungestörter nach den leisen Stimmen hinhorchen, die unablässig in der eigenen Brust sangen und klangen. Das von keinen äußeren Eindrücken beunruhigte und zerstreute Ohr gewann eine wunderbare Fähigkeit, diese heimliche Musik, dieses verborgenste Quellenrieseln der Melodien zu belauschen und zu verstehen. Durch eine unübersteigliche Schranke von den Menschen getrennt und doch gemäß dem innersten Zug seiner Natur durch die festesten geistigen Bande an sie geknüpft, hatte er als einzige Mittlerin zwischen sich und ihnen seine Kunst, in die sich nun der

ganze unendliche Liebesdrang eines großen starken Herzens ergoß.

Ohne Zweifel wurde Beethoven's Eigenart durch das Schicksal, welches ihn betroffen, unermeßlich gefördert und gekräftigt, während es doch auf der anderen Seite nimmermehr vermocht, die lebendige Anschauung vom Klang- und Tonwesen, die Grundbedingung jeglichen musikalischen Schaffens und Gestaltens, ihm auch nur im Mindesten abzuschwächen und zu verkümmern. Daß solches nicht geschah, dafür hatte seine künstlerische Erziehung gesorgt. Im unausgesetzten Verkehr mit sämmtlichen Factoren des Tonreichs war er aufgewachsen. Schon den Knaben sehen wir durch eine vielgeschäftige, nach den mannigfachsten Richtungen hin sich verzweigende praktische Thätigkeit in Anspruch genommen. Was den Componisten der classischen Periode tausendfach zu Gute kam und sie von den meisten neueren unterscheidet, ist der Umstand, daß sie insgesammt tüchtige Musikanten gewesen, bevor sie große Musiker geworden. Nichts senkt so feste und tiefe Wurzeln in unser Wesen, wird ihm so unzerstörbar zu eigen, wie die Eindrücke, die in die jugendliche Seele fallen. Als er noch am A-b-c der Satzkunst buchstabirte, hatte unser Tondichter sich schon das Gebiet unbewußt zur Heimat gewonnen, über welches er dereinst als unbeschränkter König schalten sollte. Ohne Absicht und Re-

flexion, in ursprünglichster Unmittelbarkeit wie der Besitz der Muttersprache, war ihm das Verständniß der Instrumente gekommen, und da es galt, sie seinem künstlerischen Willen dienstbar zu machen, mußten sie ihm Alles gewähren, denn nichts Anderes forderte er ihnen ab, als die freie Darstellung ihrer innersten Art. Um den ganzen urkräftigen Zauber seines Orchesters zu empfinden, versuche man nur einmal bei einer Symphonie des Meisters von der Bedeutung der Themen, ihrer wundervollen Verkettung und Entwickelung, kurz von dem, was man den geistigen Inhalt nennt, künstlich Abstand zu nehmen und allein das Klangwesen in seiner rein sinnlichen oder elementaren Gewalt auf sich wirken zu lassen. Die strotzende Fülle, der schwellende Lebensdrang, die bunte Mannigfaltigkeit, die edle Harmonie, die wir da überall gewahren, erinnern an das Walten der aus unversieglichem Vorrath nach ewigen Gesetzen schaffenden Natur. Die moderne, namentlich auf dem Gebiete des Technischen und Materiellen erfinderische Kunst hat den instrumentalen Farbenkasten um eine Menge wirkungsvoller Combinationen bereichert, aber das blühende, dem frischen Incarnat des menschlichen Antlitzes vergleichbare Colorit der Beethoven'schen Symphonien spottet jedes Versuchs nachschaffender Berechnung. Und die Klänge, die bald süß und schmeichelnd, bald ernst und feierlich den Knaben und

Jüngling umrauscht, lebten in der Erinnerung fort, auch nachdem das Ohr sich längst jedem äußern Eindruck verschlossen. So fest und innig war das Band, welches sich zwischen Beethoven und der Welt der Instrumente geknüpft, daß es selbst den Verlust des Organs, das dabei der Vermittler gewesen, um ein halbes Menschenalter überdauerte. Seines Rufes blieben die Stimmen, die er selbst nicht mehr vernahm, stets gewärtig. Wer als letzten Orchestersatz ein Gebilde von so leuchtender Klangschönheit vollendete, wie das Adagio der Neunten Symphonie, in dessen Gemüth strömte eine Quelle des Wohllauts, die nur der Tod verschütten konnte. Immermehr vergeistigte sich ihm, der blos noch mit dem innern Ohr hörte, der Stoff, den er gestaltete. Ueber den Schöpfungen der dritten Periode liegt die wunderbarste Verklärung. Gleichsam alles Körperliche scheint ihnen abgestreift, nur noch der zarteste Duft und Schimmer der Töne ist das Element, in dem sie leben und athmen.

„Wenn Beethoven in seinen mächtigen Symphonien, gleichsam ein idealer Volksredner, zur Menge spricht, sie zu den höchsten Empfindungen geläuterten Menschenthums erhebend, wenn er in seinen Streichquartetten danach strebt, eine fast dramatische Vielgestaltigkeit zu erreichen, so spricht er in seinen Claviersonaten mit sich selbst, oder wenn man will, mit dem Instrumente, als dem geliebtesten

Freunde. Er erzählt seine geheimsten Freuden und Schmerzen, seine Sehnsucht und seine Liebe, sein Hoffen und Verzagen. Ein ganzes, volles, ächtes, inneres Menschenleben wird uns offenbart — gesund, kernig, männlich. . . . Ueberschaut man die Totalität seiner Compositionen, so spricht aus denselben, bis sogar aus seinen letzten tief durchfurchtesten, durchaus vorwiegend kräftige Heiterkeit, gemüthvolle Freude, liebevolles Sinnen, ernstes, entschlossenes, frisches Leben. Wie oft versenkt er sich in selige Träume, wie oft ergiebt er sich der kindlichsten Lust! Ein reifer Mann, ergreift ihn oft noch der Uebermuth des Jünglings, und der Kampf des Lebens macht ihn ernst, zuweilen finster, aber nie mattherzig oder gar weltschmerzlich. Es war ein Mann, nehmt Alles nur in Allem, wir haben seines Gleichen nicht gesehn." — Wer möchte nicht diesen schönen Worten Ferdinand Hillers beistimmen! In den Clavier-Sonaten hat Beethoven sein Eigenstes, Persönlichstes kundgethan, zum Heile Aller, denen gleich ihm Schweres auferlegt worden. Der selbst einsam mit seinem Geschick gerungen, mild und gütig neigt er sich herab zu den Unglücklichen und Verlassenen, sie durch sein Beispiel lehrend, männlich auszuharren und zu überwinden. Kein Schmerz, für den er nicht trostreichen Zuspruch hätte; von seinem starken Arm umfaßt, muß das gebeugteste Gemüth sich emporrichten. Jedem siegesmuthigen Streben der

freudigste Kampfgenosse, allen wunden Herzen der treueste Freund und Helfer, so schreitet er durch den Wechsel der Zeiten als einer jener Culturspender und Priester der Humanität, deren Name von den Menschen gesegnet wird, weil sie unserm Leben die höchste ideale Weihe geben.

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.